



UFPB

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

JOÃO VIEIRA NETO

**NAS TRAMAS DO “BRASIL PROFUNDO”: OS SERTÕES NORDESTINOS NA
MODA BRASILEIRA**

JOÃO PESSOA-PB

2024

NAS TRAMAS DO “BRASIL PROFUNDO”: OS SERTÕES NORDESTINOS NA MODA BRASILEIRA

JOÃO VIEIRA NETO

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em História ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal da Paraíba – UFPB, na área de concentração “História e Cultura Histórica”, vinculada à Linha de Pesquisa “História e Regionalidades”.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cláudia Engler Cury.

JOÃO PESSOA – PB

2024

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

V658t Vieira Neto, João.

Nas tramas do "Brasil profundo" : os sertões na moda brasileira / João Vieira Neto. - João Pessoa, 2024.
227 f. : il.

Orientação: Claudia Engler Cury.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Moda - Sertão nordestino. 2. História da moda - Brasil. 3. Sertão nordestino - História. 4. Representações culturais. 5. Edilberto Sousa - Estilista cearense. I. Cury, Claudia Engler. II. Título.

UFPB/BC

CDU 391(812/813)(043)

**NAS TRAMAS DO “BRASIL PROFUNDO”: OS SERTÕES NORDESTINOS NA
MODA BRASILEIRA**

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Cláudia Engler Cury (Orientadora)

Departamento de História da UFPB

Prof. Dr. Joel Carlos de Souza Andrade (Examinador Externo)

Departamento de História do CERES- UFRN

Prof. Dr. Iranilson Buriti de Oliveira (Examinador Externo)

Departamento de História da UFCG

Prof^a. Dra^a Maria Antônia Demasi (Convidada Externa)

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Prof. Dr. Azemar dos Santos Júnior (Suplente)

Departamento de Educação da UFRN

Prof^a. Dra^a Ana Maria Veiga (Suplente)

Departamento de História da UFPB



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Ata nº 287 de defesa de Dissertação do Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba de autoria do mestrando JOÃO VIEIRA NETO, área de concentração História e Cultura Histórica, linha de pesquisa em HISTÓRIA E REGIONALIDADES.

Aos vinte e nove dias do mês de abril do ano de 2024, às 09 horas, em sessão realizada através do link <https://meet.google.com/waz-bvou-pzv>, atendendo aos princípios ordenadores dos Artigos 67 a 72 do Regulamento do Programa de Pós-Graduação em História do CCHLA da UFPB, foi realizada a Sessão de Defesa e Julgamento da Dissertação de autoria do **JOÃO VIEIRA NETO** matrícula **20221008170**, junto ao PPGH/CCHLA/UFPB, requisito final para obtenção do título de Mestre em História na área de concentração em História e Cultura Histórica, linha de pesquisa HISTÓRIA E REGIONALIDADES, conforme encaminhamento da Professora SURYA AARONOVICH POMBO DE BARROS, Coordenadora do PPGH, e cumprimento do exame de qualificação, pré-requisito para esta apresentação, segundo registrado na secretaria do Programa. O trabalho do mestrando foi avaliado pela Banca Examinadora composta pelos(as) professores(as) doutores(as): **CLAUDIA ENGLER CURY** (UFPB – Orientadora e Presidenta da sessão), **JOEL CARLOS DE SOUZA ANDRADE** (UFRN - Examinador Externo à Instituição), **IRANILSON BURITI DE OLIVEIRA** (UFCG - Examinador Externo à Instituição) e **MARIA ANTÔNIA DEMASI** (Examinadora Externa à Instituição). A realização da sessão de Julgamento e Avaliação ocorreu em ambiente virtual através do link <https://meet.google.com/waz-bvou-pzv>, divulgado previamente pelo PPGH e com acesso permitido aos interessados em acompanhá-la em tempo real. Iniciada a sessão, a presidenta **CLAUDIA ENGLER CURY** apresentou os membros da Comissão e, em seguida, indicou ao mestrando para que fizesse, oralmente e pelo tempo de 20 minutos, a apresentação do Trabalho Final intitulado *"Nas tramas do "Brasil profundo": os sertões na moda brasileira"*. Concluída a apresentação, procedeu-se à arguição pelos membros da Banca. Ao final da arguição, foi solicitado ao público presente que saísse da sala a fim de que a banca pudesse deliberar sobre a apresentação do mestrando. Após discussão, a Banca emitiu o seguinte parecer:

A banca examinadora fez ponderações sobre a construção da narrativa elaborada pelo



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

30 mestrando, salientando os deslocamentos em relação
ao texto de qualificação; indicou potencialidades
para pesquisas futuras e sugeriu
ajustes para a escrita da versão
35 final. Considera a importância da
temática pesquisa e os esforços do
trabalho e do mestrando para enfrentar
os desafios nas interfaces entre história e
moda.

Assim, decidiu-se pelo conceito _____. Deve a secretaria do
PPGH, após homologação desta ata pelo Colegiado deste Programa, solicitar à Pró-Reitoria
de Pós-Graduação da Universidade Federal da Paraíba a emissão, na forma da lei, do
40 respectivo diploma de Mestre em História. Terminada a sessão foi encerrada a reunião, da
qual, eu, SURYA AARONOVICH POMBO DE BARROS, Coordenadora do PPGH, lavrei a
presente ata que vai assinada pelos membros da banca e pelo mestrando.

João Pessoa, 29 de abril de 2024.

45

Orientadora

Cecília Gonçalves

50 Examinador Externo

Mestrandos

Examinador Externo

Flávia

Examinadora Externa

55

Mestrando

João Vinícius Neto

À Maria de Lourdes Vieira, e Paulo Pereira de Brito; sertanejos, fortes antes de tudo. Resistentes ao tempo e à própria materialidade, que na passagem pelos sertões do Seridó, endossaram simbólica e afetivamente esta trama.

AGRADECIMENTOS

Assim como uma peça de roupa, e uma coleção de moda, onde muitas mãos preparam os moldes, escolhem os materiais, confeccionam as peças, costuram as partes dissidentes, aplicam os bordados, dedicam dias à construção conceitual e material de uma produção, este trabalho não teria sido possível de ser realizado, sem os traços de afetos que assolaram a confecção desta trama. Pelas influências afetivas de sertanejas e sertanejos, que ao longo de três anos da confecção da dissertação, e vinte e três anos de vida, solidificaram as bases morais e éticas, e os valores pessoais de quem escreveu esta trama, são aqui, minimamente lembrados e agradecidos. De antemão, gratidão a todos que cruzaram as minhas veredas, e conheceram, ao menos que, timidamente os sertões que tanto me inspiraram, que tanto falo, e que por quem carrego tanto apreço e orgulho por onde caminho.

Agradeço aos pais celestes, pelas condições que me possibilitaram escrever este estudo; pelas companhias onipresentes entre as noites traiçoeiras, pelas cruces amparadas, e pelos sorrisos e glórias – a eles – no momento final de escritura desta trama.

Agradeço aos muitos pais terrenos, que por uma vida, tomei de empréstimo dos meus primos e dos meus amigos; entretanto aqui, agradeço à mamãe e papai, juntos e separados. A papai, pelas condições materiais possibilitadas por ele, para a costura desta trama, pelas rápidas conversas sobre *o que estava fazendo no litoral*, entre minhas viagens aos sertões, pelas bases para a conquista do sonho acadêmico, que ao longo destes dois anos e quase meio, me permitiu sonhar e realizar.

À mamãe, uma dissertação inteira como esta, seria insuficiente para genuinamente agradecer pelos esforços empenhados na minha formação enquanto historiador e enquanto homem. À mamãe, gratidão pela possibilidade simbólica de realização dos sonhos dela em mim, em enveredar pelos livros, ainda que suas veredas acadêmicas, tivessem sido mitigadas para a realização dos sonhos de outros. Entre nossas conversas e planos na cozinha, entre os almoços, no alpendre e nos nossos segredos confidenciais, agradeço pelo apoio do sonho em cruzar a linha do nosso sertão, e pensar adiante; pelo apoio incondicional nas decisões do meu estudo, e das questões pessoais; pela influência indireta no estudo das vestes e da moda, pela sua curiosidade e afeição constantes por este universo; e na formação pessoal, calcada no estudo, na verdade e na honestidade. As glórias pela finalização, deste estudo, são tão suas quanto minhas. Conseguimos!

À Vovó Lourdes, e à sua memória, que como sertaneja, forte antes de tudo, resistiu ao tempo, ao espaço, resistiu à própria materialidade de si mesma, ao machismo estrutural e estruturante de uma sociedade sertaneja, de uma sociedade brasileira, de quem ela com tanto apreço, se orgulhava em fazer parte. Pelo gosto das tradições, do consumo do que é bom, do cuidado com a roupa bem limpa e bem passada. Gratidões pela validação do estudo fora do seu domínio espacial, pelo amor incondicional ao longo dos vinte e três anos que me criou como filho. Pelo caráter ensinado por ela, na confecção do homem que ao meu modo, me torno. Te amo infinito.

A Vovô Joãozinho, avôhai, meu velho e indivisível mestre, que me ensinou as bases para ser homem, como ele é; pelo apoio e condições materiais durante uma vida inteira para fazer o que ama, e como ele, ser realizado no seu ofício, necessário para o sucesso da economia brasileira. Gratidão por ser o terceiro, de sua linhagem, que com orgulho carrego em meu nome, partes eternas suas, em me aproximar de um homem como ele – ao menos no nome. Ao pesquisar sobre sertões, descobri que a influência primordial, recebi de vovô, pelo seu amor ao seu lugar: às caatingas do Saco do André, às ruas calçadas de Serra Negra, às estradas do mundo por onde passou. E que ao trabalhar sobre sertões, carrego ele constantemente costurado a mim, à minha história e a minha historiografia. Obrigado!

À Nena e a Paulo, pais afetivos; sertanejos que pelo apreço do lugar de onde são, como professores me ensinaram a amar os sertões de onde venho. Agradeço pelo incentivo na construção do projeto, na escrita da dissertação; pelas conversas nos almoços de sábado na mesa ampla da sala de jantar, pelo exercício de pensar “fora da caixa”, sobre as histórias dos sertões, do Brasil, da Moda e do jornalismo brasileiro. Agradeço pelo acolhimento ao longo da infância, juventude, fase adulta; pela validação das escolhas e recusas – acadêmicas ou não – ao longo do tempo; pela possibilidade de saber que melhor do que voar, é ter ninho para onde voltar.

À Ena, à Mamãe Neila, à Titia Neuma, Nadjinha e Nelinha, tias/mães, que pelos sabores e sabores de nossos encontros e afetos, inspiraram um trabalho cheio de sensibilidade, de histórias, de afetos, memórias, pelas influências, femininas, artísticas e artesãs, que moldaram minha história, e minha historiografia. Pelo acolhimento em suas casas, que por fiz e faço minhas, nas negras serras e fora delas.

À Vitória Brito, irmã mais velha, força motriz na tessitura dos sonhos – acadêmicos ou não – pela segurança mais remota sendo lugar de paz e afeto para mim e para minha criança. Pela partilha dos dias conjuntos, pelo apoio de ser quem se é, pela companhia e confiança dos primeiros segredos; entre noites de sis, parceria de férias, feridas, sábados, solidões, festejos e felicidades. Para sempre, te amo infinito.

A Aurélio, Bárbara, Matias e Rebeca Vieira, ressignificações dos laços sanguíneos, parcerias afetivas e significativas de amores e desamores de ser quem se é.

À Ananília Lins, Camilla e Carol Mariz, Diogo Dantas, Júlia Furtunato, Ícaro Jonásio, Maria de Lourdes Vieira, amigos de uma vida, responsáveis por apoiarem, e conjuntamente costurarem meus sonhos, corroborarem no exercício intelectual desta produção, pelas parcerias nas veredas das negras serras, e para além destas.

Ao Centro de Ensino Superior do Seridó, e aos amigos e parceiros de pesquisas ao longo dos anos de graduação em História, nas figuras de Ana Clara Pontes, Ana Clária Valéria, Flávia Almeida, Inácia Souto, Joyce Santos, por fomentar uma produção historiográfica sobre os múltiplos sertões, pelas trocas de leituras e percalços ao longo do tempo, e inspiração da confecção deste estudo.

A Joel Andrade, o primeiro de todos os grandes a acreditar e legitimar meu trabalho; pela oportunidade em ser seu bolsista de iniciação científica nos últimos anos de graduação, em um projeto que me permitiu costurar bem os pontos, tramar o tecido na confecção de um trabalho acadêmico, de como se tornar pesquisador e historiador. No papel de tecelão dos tempos, por ensinar manualmente a se construir uma pesquisa acadêmica, um projeto de mestrado; pelas parcerias ao longo dos anos, por quem tanto admiro. Muito obrigado!

À banca examinadora, primeiros leitores externos, desta trama que agora está nas vitrines. Pelos arremates, cortes e recortes necessários na bem feita de um trabalho historiográfico.

À Cláudia Cury, pela escolha e orientação do trabalho; pela difícil missão em coordenar e supervisionar a produção desta trama, com temáticas e demandas tão opostas à sua zona de conforto. Pelas leituras minuciosas dos capítulos, às críticas e sugestões sólidas e solidificadas na tessitura dos textos, pelos recortes necessários quando o tecido estava muito extenso, e pela costura de novos adereços para abrilhantar a peça final. Pela empatia, paciência e compreensão dos percalços e intempéries que uma produção se

encontra pelo meio do caminho. Pela sensibilidade em desafiar tramas, costurar os conceitos e como uma peça bem cortada, produzida e apresentá-la publicamente. Muito obrigado.

A Edilberto Sousa, por aceitar contribuir e fazer parte de forma tão presente desta pesquisa, demonstrando sua solicitude desde os primeiros contatos para a construção dessa trama ainda em sua fase inicial de projeto; bem como, os seus contatos ao longo da tessitura do trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em História da UFPB, pela recepção de uma temática desafiadora como esta, e pela possibilidade de realização deste estudo nos bancos da universidade.

À Camila Guerra, Demétrius Prysthon, Diego Barreto, Iasmin Ibiapino, laços costurados nas cadeiras das salas de aula da turma 2022, tramas, desafetos, percalços nas veredas da Pós-Graduação, da cidade nova, da cidade grande, partilhados em comum.

A Abdenego, parceiro de fins de semana, de escrita tortuosa, e prazerosa, de adversidades, de felicidades, da vida; pela compreensão sobre presenças e ausências dos encontros para a confecção e entrega desta; pela partilha dos dias, do presente, do passado e da prospecção de futuro, pela segurança, memórias e amor bordados ao longo do tempo e da tessitura desta confecção.

RESUMO

Discute as representações dos sertões nordestinos na Moda brasileira desde a sua invenção durante a década de 1960, até a contemporaneidade que este trabalho é escrito. Tomando como gatilho inicial, a coleção *Artesanato expressão de um povo* do estilista cearense Edilberto Sousa, a dissertação se volta a problematizar os usos, apropriações e formações de sentido que estilistas se valeram para assim representarem os sertões do Nordeste brasileiro em suas produções de moda. Por meio destas representações foi identificada uma predominância visual de signos – lidos aqui como – estereotipados para construir uma estética para os “confins” do Brasil”. Essa visualidade estética, foi e é fortemente ancorada no universo do cangaço, e dos cangaceiros, evidenciando símbolos como cactos e chapéus de cangaceiros na concepção das peças, refletidos em: estampas, cortes, inspirações. Para a confecção deste tecido historiográfico, foi revirado um guarda-roupa de fontes, desde fontes hemerográficas em suporte virtual, a partir de veículos de imprensa como as revistas *Manchete*, *O Cruzeiro*, *Vogue*, *Marie Claire*, até fotografias de Moda. Alicerçado nas compreensões de autores como Roger Chartier, Daniela Calanca e Durval Muniz de Albuquerque Júnior, o que permitiu um amplo e complexo diálogo com áreas para além dos armários da História, como a Semiótica e a Sociologia, o trabalho assume o seu caráter histórico, a partir dos métodos próprios ao saber histórico; inserido em uma seara da História Cultural, por tratar-se de usos, representações e apropriações, o trabalho ramifica as suas costuras, sendo arrematado à História da Moda e à História dos Sertões. Assim, à luz das investigações realizadas foi possível compreender os sertões pulverizados nas tramas da moda brasileira, entre grandes eventos, desfilados entre as passarelas como São Paulo Fashion Week, bem como entre lojas de departamento e grifes; problematizando assim quais sertões quiseram representar e desfilaram na Moda brasileira. Através da pesquisa, é possível ainda que, provisoriamente, assumir que as representações dos sertões na moda nacional, foram marcadas pelo universo do cangaço, com ares áridos, secos, que não mais contemplam a contemporaneidade dos sertões do Nordeste, mas que servem de subsídio para representar os interiores nordestinos.

Palavras-chave: Edilberto Sousa. História da Moda brasileira. História dos Sertões. Representações.

ABSTRACT

It discusses the representations of the northeastern backlands in Brazilian fashion since its invention during the 1960s, until the contemporary times in which this work is written. Taking as its initial trigger, the collection Artesanato expression of a people by Ceará designer Edilberto Sousa, the dissertation turns to problematizing the uses, appropriations and formations of meaning that designers used to represent the backlands of the Brazilian Northeast in their fashion productions. Through these representations, a visual predominance of signs – read here as – stereotyped to construct an aesthetic for the “confines” of Brazil was identified”. This aesthetic visuality was and is strongly anchored in the universe of cangaço and cangaceiros, highlighting symbols such as cacti and bandit hats in the design of the pieces, reflected in: prints, cuts, inspirations. To create this historiographical fabric, a wardrobe of sources was searched, from newspaper sources in virtual format, from press vehicles such as Manchete, O Cruzeiro, Vogue, Marie Claire magazines, to fashion photographs. Based on the understandings of authors such as Roger Chartier, Daniela Calanca and Durval Muniz de Albuquerque Júnior, which allowed a broad and complex dialogue with areas beyond the closets of History, such as Semiotics and Sociology, the work assumes its historical character, based on methods specific to historical knowledge; inserted in a field of Cultural History, as it deals with uses, representations and appropriations, the work branches out its seams, being linked to the History of Fashion and the History of Sertões. Thus, in light of the investigations carried out, it was possible to understand the sertões dispersed in the fabric of Brazilian fashion, between major events, paraded on the catwalks such as São Paulo Fashion Week, as well as between department stores and brands; thus problematizing which backlands wanted to represent and parade in Brazilian fashion. Through research, it is even possible, provisionally, to assume that the representations of the backlands in national fashion were marked by the universe of cangaço, with arid, dry airs, which no longer contemplate the contemporary backlands of the Northeast, but which serve as a subsidy to represent the northeastern interiors.

Keywords: Edilberto Sousa. History of Brazilian Fashion. History of the Sertões. Representations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Brazilian Look	48
Figura 02: Sertões na Rhodia	50
Figura 03: Capa editorial da coleção Brazilian Style	51
Figura 04: Blusa túnica estampa de Aldemir Martins.....	52
Figura 05: Conjunto estampado por Aldemir Martins com motivos de cangaceiros....	54
Figura 06: Maria Bonita.....	55
Figura 07: Capa revista Jóia, editorial especial Brazilian Primitive.....	56
Figura 08: Conjunto túnica e calça estampada com motivos de galinha d'Angola por Aldemir Martins.....	57
Figura 09: Sertões vaqueiros na Rhodia.....	59
Figura 10: Cangaceira de Zuzu Angel.....	63
Figura 11: Coleção Dateline Collection I.....	63
Figura 12: Coleção Made in Brazil.....	65
Figura 13: Cangaço na Fórum.....	66
Figura 14: Conjunto camisa e calça culote brancas.....	71
Figura 15: Conjunto blusa e saia amarelas.....	71
Figura 16: Conjunto camisa e calça cinzas.....	72
Figura 17: Vestido com estampas de cangaceiros.....	72
Figura 18: Modelo terno branco Arnaldo Ventura.....	73
Figura 19: Modelo camiseta vazada cabeça de boi Arnaldo Ventura.....	74
Figura 20: Modelo camiseta vazada formas geométricas Arnaldo Ventura.....	74
Figura 21: Calças culote Lampião.....	75
Figura 22: Calças culote Corisco.....	75
Figura 23: Símbolos chapéus cangaceiros.....	76
Figura 24: Modelo feminina vestido estampado Arnaldo Ventura.....	77
Figura 25: Modelo masculino conjunto estampado Arnaldo Ventura.....	77
Figura 26: Vestido cinza com cinto de cabeça de boi.....	78
Figura 27: Vestido cinza com cartucheiras.....	79
Figura 28: Modelo masculino com lampião.....	79
Figura 29: Cartucheiras Lampião.....	80
Figura 30: Vestido amarelo em organza Arnaldo Ventura.....	81
Figura 31: Conjunto em organza amarela Arnaldo Ventura.....	81

Figura 32: Maria Bonita por Benjamin Abrahão.....	82
Figura 33: Beleza feminina coleção Arnaldo Ventura.....	83
Figura 34: Beleza masculina coleção Arnaldo Ventura.....	83
Figura 35: Modelo de terno estampado com motivos de caveira Alexandre Herchcovitch.....	85
Figura 36: Modelo camisa vazada estrelas de seis pontas Alexandre Herchcovitch.....	85
Figura 37: Modelo cashemira Alexandre Herchcovitch.....	85
Figura 38: Modelo sobretudo estampado de onça Alexandre Herchcovitch.....	85
Figura 39: Sobretudo estampado com motivos de caveira.....	89
Figura 40: Jaqueta estampada com motivos de caveira.....	89
Figura 41: Modelo de saia com motivos de caveira.....	89
Figura 42: Modelo com estrelas de seis pontas.....	92
Figura 43: Modelo com blusa vazada.....	92
Figura 44: Modelo com saia bordada.....	93
Figuras 45: Modelo com jaqueta estampada de onça.....	95
Figura 46: Sobretudo estampado de onça.....	95
Figura 47: Estampados de onça Alexandre Herchcovitch.....	95
Figura 48: Sapato assandalhado.....	96
Figura 49: Bolsa Alexandre Herchcovitch.....	96
Figura 50: Beleza cangaceiros Alexandre Herchcovitch.....	98
Figura 51: Jaqueta branca com aplicações coloridas.....	100
Figura 52: Vestido vazado rosa seco.....	100
Figura 53: Vestido verde água com aplicações de arabescos.....	100
Figura 54: Macacão salmão com tachas.....	100
Figura 55: Macacão anil.....	103
Figura 56: Vestido em organza lilás.....	103
Figura 57: Vestido creme com tachas.....	103
Figura 58: Vestido vazado salmão.....	103

Figura 59: Bolsa Helô Rocha.....	104
Figura 60: Maquiagem Helô Rocha.....	106
Figura 61: Penteados Helô Rocha.....	106
Figura 62: Vestido de casamento Janja Lula.....	114
Figura 63: Blusa bordada em Richelieu- Caicó/RN.....	117
Figura 64: Gibão curtido por Espedito Seleiro.....	119
Figura 65: Cadeira curtida por Espedito Seleiro.....	119
Figura 66: Vaqueiros sertanejos.....	121
Figura 67: Vaqueiro com gibão.....	121
Figura 68: Macacão com arabescos em Richelieu.....	122
Figura 69: Macacão com capa de vaqueiro.....	122
Fotografia 70: Macacão marrom com saia.....	126
Figura 71: Macacão amarelo com recortes.....	126
Figura 72: Maria Bonita na caatinga.....	127
Figura 73: Maria Bonita sentada.....	127
Figura 74: Vermelho e Preto.....	137
Figura 75: Amarelo e Branco.....	137
Figura 76: Festival de Moda de Fortaleza.....	145
Figura 77: Terno bege Akihito Hira.....	148
Figura 78: Bata branca Akihito Hira.....	148
Figura 79: Conjunto Akihito Hira.....	148
Figura 80: Vaqueiro com manto estampado.....	150
Figura 81: Vaqueiro com gibão estampado.....	150
Figura 82: Vaqueiro com blazer estampado.....	150
Figura 83: Casa de taipa.....	153

Figura 84: Ossada bovina.....	153
Figura 85: Paisagem sertaneja.....	154
Figura 86: Macacão marrom recortado em arabescos.....	156
Figura 87: Macacão amarelo.....	156
Figura 88: Vestido preto com arabescos amarelos.....	156
Figura 89: Vestido preto com arabescos brancos e vermelhos.....	156
Figura 90: Conjunto de blusa vermelha e saia preta com arabescos.....	157
Figura 91: Conjunto de cropped branco e saia recortada com capa vermelha.....	157
Figura: 92: O sertão.....	177
Figura 93: A casa.....	177
Figura 94: O mercado.....	177
Figura 95: Vestido branco Cantão.....	180
Figura 96: Blusa estampada Cantão.....	180
Figura 97: Vestido estampado Cantão.....	180
Figura 98: Vestido estampado.....	181
Figura 99: Macaquinho estampado.....	181
Figura 100: Macacão jeans.....	181
Figura 101: Modelo de camisa estampada e saia branca.....	184
Figura 102: Modelo de vestido estampado azul marinho.....	184
Figura 103: Modelo de vestido estampado.....	184
Figura 104: Camisa masculina bordada com trio de forró.....	194
Figura 105: Camisa masculina bordada com paisagem árida.....	194
Figura 106: Modelo cangaceira.....	194
Figura 107: Vestido listrado preto e branco.....	196
Figura 108: Bata estampada de cactos.....	196

Figura 109: Macacão masculino.....	196
Figura 110: Modelo masculino Luar do sertão Santa Resistência.....	198
Figura 111: Vestido de alça Luar do sertão Santa Resistência.....	198
Figura 112: Vestido feminino Luar do sertão Santa Resistência.....	198

LISTA DE ABREVIações

AC: Alta Costura

CC: Casa de Criadores

CMC: Ceará Moda Contemporânea

FENIT: Feira Nacional de Indústria Têxtil

FMF: Festival de Moda de Fortaleza

PAP: Prêt-à-porter

SPFW: São Paulo Fashion Week

SUMÁRIO

RISCANDO O CROQUI, TRAÇANDO UMA INTRODUÇÃO.....	18
I. NAS TRAMAS DO “BRASIL PROFUNDO”: SERTÕES EM MODA.....	35
1.1 Tramando os conceitos.....	42
1.2 Sertões sintéticos, cactos e cangaceiros.....	46
1.3 Sertões para homens e mulheres.....	67
II. ARABESCOS, ARTESANATO, CACTOS E COUROS: O SERTÃO NA MODA DE EDILBERTO SOUSA.....	109
2.1 O artesanato como expressão de um povo.....	113
2.2 Sertões em tela sertões em cores.....	130
2.3 Ceará de Corpo e Alma: os sertões nas passarelas do Ceará Moda Contemporânea.....	140
III. SERTÕES DAS PASSARELAS E DAS ARARAS DO PRÊT-À-PORTER	161
3.1 <i>Prêt-à-porter</i> nos Trópicos.....	164
3.2 Por ser tão, o Cantão: análise da coleção SerTão Cantão.....	173
3.3 Sertões outros, “sertões contemporâneos”.....	189
RETOQUES FINAIS, COMO SE FOSSE UMA CONCLUSÃO.....	202
FONTES E REFERÊNCIAS.....	209
APÊNDICES	

RISCANDO O CROQUI¹, TRAÇANDO UMA INTRODUÇÃO:

O sertão me acompanha, ele habita em mim

(Paula Rejane Fernandes, 2019)

No papel de tecelão dos tempos, o historiador enquanto sujeito que arremata pontos, combina temporalidades, organiza os espaços, corta, costura e reborda, se aproximando dos trabalhos manuais de bordadeiras, tecelãs, artesãs, chuleadeiras, produz também, manualmente os seus escritos, logo, o seu trabalho. Assim, inspirando-se no célebre escrito de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2019), sobre o papel do historiador, enquanto um trabalho sensível, este trabalho abre as suas discussões, apresentando as subjetividades, as tramas, as veredas, de quem o escreveu, entre suas histórias e memórias.

Neste sentido, de modo inicial, este estudo apresenta na passarela, como epígrafe, a citação da Prof.^a Dr.^a Paula Rejane Fernandes, adjunta ao Programa de Pós-Graduação em História do CERES- UFRN, na Área de Concentração em História dos Sertões, nos “rincões” do Rio Grande do Norte. Como será exposto nas linhas que seguem este trabalho de dissertação surgiu pelas inquietudes infantis, pela inconformidade das representações espaciais por estrangeiros; entretanto, academicamente, foi somente a partir dos debates acadêmicos, entre eventos e aulas, nos bancos do CERES, que efetivamente este, se deu início.

Para tanto, as histórias por trás desta epígrafe são carregadas de *sertanidades*, de sertões – de quem o escreve, e estrangeiros a este; ao eternizar em uma dissertação a epígrafe em questão, aqui se imortalizam os sertões que formaram as veredas de quem este trabalho escreveu: acadêmica, simbólica e subjetivamente. O momento em questão, aconteceu em um dos eventos que o CERES propunha em suas fases de *croqui* para o atual mestrado em História dos Sertões; na ocasião, a mesa coordenada pela Prof.^a Paula, compunha o IX Colóquio Nacional de História Cultural e Sensibilidades, cujo tema, eram os sertões e suas pluralidades. O evento em questão, foi também o primeiro entre tantos que compôs/compõem as apresentações de trabalhos pensados e propostos pela autoria deste trabalho.

¹ Refere-se à forma aportuguesada do termo francês *croquis* o que corresponde a traçado, desenho; aqui apropriado para aludir à primeiros riscos, primeiras ideias.

Em uma mesa-redonda sobre História e Literatura, as discussões da Professora, versavam sobre as perspectivas políticas e sociais, tomando como base o seu lugar social, e os “sertões” de onde falava, as veredas por onde percorreu. A frase proferida por Paula, sobre a presença dos seus sertões, e a formação a partir deles, com base neles, servem de bastidor, para as proposições iniciais apresentadas nesta introdução, neste trabalho. Dizer que “o sertão me acompanha, ele habita em mim” é também localizar espacialmente uma escrita, uma historiografia, suas tramas e meandros, suas veredas, sua profundidade, sua *sertanidade*, sua brasilidade.

As discussões propostas neste estudo relacionam-se diretamente com as estradas percorridas por quem o escreve, por múltiplos processos de subjetivação individual no/do espaço sertanejo, por quem é do sertão e concomitantemente não o é, sendo assim um estrangeiro de dentro entre as tramas de caatinga do “Brasil profundo”. Um trabalho que é atravessado pelas brincadeiras e sonhos infantis de uma criança distante, desconforme, desgarrada, que não correspondia aos padrões comportamentais de onde advêm e, portanto, assim como o sertão era empurrada para o mais distante em sua existência fronteiriça; não encontrando assim na primeira infância as possibilidades de exercitar suas performances de estilista, de costureiro, de modelo, de um sujeito ativo no processo da moda pelos preconceitos estruturais e estruturantes de uma sociedade sertaneja, de uma sociedade brasileira.

Um tecido que percorre léguas tiranas de apagamento identitário, mas que como Dorothy, protagonista do clássico de L. Frank Baum (1900), que cintilava pela estrada de tijolos amarelos, conseguiu encontrar no coração, coragem, e exercitar o cérebro para escrever esta trama historiográfica, com toda a aspereza, maciez, doçura e amargura que ela se propõe. Como Dorothy, que precisou ser arrancada do seu sertão por um tornado cinzento, e levada para Oz em uma jornada de autoconhecimento, este tecido assim também o é costurado, a partir do caráter móvel e dos movimentos em tornos dos sertões; entre as estradas de Serra Negra do Norte, pela Serra de Santa Luzia, pelo litoral de João Pessoa.

As análises deste estudo, são atravessadas pelo lugar de ser do sertão, ser tão, ser sertanejo, ser um corpo nordestino, seridoense, potiguar, que nunca encontrou lugar nas representações, cinematográficas, imagéticas, visuais, textuais, do seu lugar; representações que são aqui compreendidas como estereotipadas, ultrapassadas e que,

portanto, precisam ser superadas por entender que não vestem mais os sertões, sertões que assim o são contemporâneos.

Concomitantemente às caatingas percorridas, encontra-se o êxodo, quase um sinônimo para nordestinos, e sertanejos; em uma distância territorial de doces sertões, de doces afetos e afetividades, que como a moda, precisou e precisa se reinventar na confecção de seus projetos. Projeto que é escrito e reescrito constantemente, e como uma peça de roupa é rebordada, *recosturada*, recortada, desafiando e rompendo com os grilhões passadistas de uma produção histórica e historiográfica que precisa se reinventar e refazer-se em virtude das demandas do tempo presente. Em virtude da contemporaneidade e a emergência de novas possibilidades históricas de se contar uma História, uma História dos/para os/pelos Sertões do Nordeste.

Por ser confeccionado por um seridoense, este trabalho carrega consigo identidades próprias de uma região histórica, geográfica, e cultural, do interior do Rio Grande do Norte, com traços próprios que lhe concerne não somente legitimidade como originalidade, por ser redigido longe de onde se é. Influenciado por um sertão heroico, materno, racional, sertão que aporta o paraíso, “onde o tempo espera, onde é primavera”, com “portas e janelas sempre abertas pra sorte entrar”² e não eternos verões; produto de uma escrita sertaneja, seridoense, e serra-negrense, este estudo é curtido com marcas de uma cidade que se sustenta pelos bonés, independentemente do seu posto de produto de moda, ou produto promocional. É influenciado por sertanejos que mecanicamente constroem uma cidade, constroem suas histórias, suas afetividades e rivalidades, constroem e costuram às suas identidades, seus sonhos, suas famílias; por quem é do sertão, por quem é resistente ao tempo, ao espaço, à materialidade de si mesmo, sendo antes de tudo, fortes.

Ainda que as tramas familiares, em momentos, caminhassem por áridas veredas, chuleadas pelas relações opressoras de gênero e sexualidade, este trabalho é em sua maioria, doce, e adocicado pelas histórias e memórias de uma prole que teceu quem o escreve. Carrega consigo cheiro de terra, de casa, de manteiga de garrafa, carne de sol, doce de goiaba; aconchego de ser de dentro do Brasil, embalado entre redes fortes, de varandas bordadas, por ter orgulho de quem se é, e de onde se vem, com traços, bordados,

² MARISA MONTE. Vilarejo. Rio de Janeiro: Phonomotor Records/EMI: 2006. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/4qvUtYRNwmFzfJ2loWkQCH>. Acesso em 06 jan. 2024.

rendas, de quem materialmente não mais existe, mas que pela passagem pelos sertões do Seridó, creditou e endossou as pesquisas aqui realizadas. Carrega consigo as brincadeiras infantis de quem se apropriava de outros armários, revelava-se entre as roupas antigas e afetivas para afirmar suas identidades por paletós, calças de alfaiataria, casacos estruturados regados às camadas de histórias e memórias de outrora.

As relações dos sertões seridoenses com a Moda, e com a autoria desta dissertação, materializaram-se ao longo de uma carreira acadêmica em construção, em ascensão, que em um suporte maquinário, encontrava parte de suas inspirações e metáforas, em encontrar a beleza e parceria pelas escrituras de resumos, textos, trabalhos acadêmicos e o projeto que culminou no desfile historiográfico desta trama em passarelas para além do ateliê que contava com a Overloque e a Reta como escrivatinhas. Heranças de mãe costureira, de sonho, de futuro; encontra-se entre o maquinário de um sertão tecnológico, os toques manuais de historiador em tecer histórias, haja vista a sua possibilidade de ser um *tecelão dos tempos*, um artesão das temporalidades, em brincar entre futuro e passado, entre o artesanal e o moderno, entre a máquina e a manufatura.

Não seria possível falar das referências anteriores, das relações pessoais de quem este texto escreve, de suas escolhas sentimentais para se estudar os sertões na Moda, sem mencionar os festejos católicos primaveris, que na construção pessoal, demarcavam o calendário para a aquisição de novas roupas. Pelas primaveras dos sertões serranegrenses, pelo vermelho do manto da Senhora do Ó, pelo anil e branco de sua indumentária, pelo arco-íris multicolor de seu andor, ou pelos tapetes amarelos formados pelos ipês, que trocavam a cor das negras serras, pelos tons de amarelo, rosa e violeta, anunciando a chegada da primavera pelos festejos de setembro, apresentando cores palpáveis para uma paisagem serrana e sertaneja, simbolicamente colorida.

Pelas butiques das serras negras, acompanhado pela matriarca, que por suas histórias e aos seus modos, teve apreço pelo mundo da Moda, das efemeridades das tendências, frivolidades do parecer, as manhãs e tardes de setembro eram momentos de contar novas histórias pelas roupas novas. Roupas que carregavam uma importância simbólica em bem se apresentar para a Senhora do Ó, bem como, assumir novas identidades a partir das vestes. As roupas do setembro, eram as mais aguardadas, e talvez pela companhia materna, pelo ato de consumir o novo e o belo, a moda tão bem carrega

consigo um lugar de importância e necessidade histórica de ser *sertaneadamente* estudada e analisada aqui.

Em rápidas visitas a outros ateliês, responsáveis por se apropriarem desta espacialidade, transformada em um arquivo de discursos e imagens, onde as referências para inscrever os sertões conferiram-lhes posto de livro, de música, de filme, de poesia, de roupa, de fotografias, de manchetes de jornais, os sertões do Nordeste constantemente foram apresentados através de signos estereotipados: por cangaceiros, cactos, por seca, fome. Contudo, estas representações, e constantes reapresentações de um sertão, que em sua unidade singular, era singularizado por produções culturais excludentes, e não servem mais para dizer o que é, e o que não é “o sertão nordestino”, logo, carece de uma revisão, uma revisita aos sertões para entender as suas particularidades estéticas, culturais, visuais, e deixar que seus sujeitos contem suas histórias, suas memórias.

Paralelamente ao sertão, mote afetivo, conceitual e teórico deste *patchwork*³ historiográfico, encontra-se a Moda, que em leituras estereotipadas e antigas, sertão e moda ao menos em suas raízes conceituais, apropriadas para a confecção desta peça de roupa, em nada se combinam; destoam pelas texturas, opõem-se pelas suas tramas, descosturam-se pelas suas imagens, desencontram-se no tempo. Escreve-se neste tecido historiográfico, “Moda” com a inicial maiúscula, pois entende-se aqui esta enquanto sistema à luz das compreensões de Roland Barthes; Moda difere-se de “moda”, visto que a primeira trata-se do sistema, de tendências, surgido na Modernidade, com rápida transformação estética, enquanto que o segundo termo, corresponde à uma moda, ou a modas de uma época.

Enquanto os sertões foram apreendidos pela Literatura, pela História e Historiografia, como um conceito, inicialmente datado e filho da Modernidade⁴, e posteriormente, com a regionalização do Nordeste, foi raptado pelo regionalismo, demarcando passado, lentidão, a Moda representa o oposto, o futuro, a rapidez, a tecnologia, sentidos aparentemente opostos aos sertões nordestinos. Entende-se o rapto do sertão pelo regionalismo, e sua regionalização no Nordeste, costurado fortemente nas

³ Patchwork é um termo em inglês usado para referir-se à colcha de retalhos, aqui é apropriado pois entende-se este estudo como um tecido recosturado, repleto de panos e tramas múltiplos, que costurados combinam-se em um tecido complexo e sensível.

⁴ Por Modernidade, se entende que um período da História entre os séculos XV e XVIII, o qual o atual conceito de sertão, advém, tendo em vista que é uma categoria inventada ao longo da colonização portuguesa nos Trópicos.

compreensões do historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2019); o rapto do sertão pelo regionalismo se deu ao longo e a partir da seca de 1877-79, bem como as produções de discursos sobre o – então – Norte do Brasil, e os flagelos sociais causados por este fenômeno; os seus produtos, como as imagens da seca, os corpos marcados pela fome, os retirantes, a indústria e obras destinadas aos flagelados. Deste modo, o saque, se deu inicialmente no âmbito da literatura, a partir de títulos como *Os Sertões* (1902), e do romance regionalista dos anos de 1930 como *Vidas Secas* (1938) e, posteriormente, com *Grande Sertão: Veredas* (1967), sendo assim neste contexto de produção discursiva sobre o sertão do que viria a ser o Nordeste, o discurso regionalista tomou para si o lugar de sinonímia entre semiárido e sertão, combinando ainda os sertões ao cangaço, ao coronelismo e a *jagunçagem*.

Admitindo a pluralidade de possibilidades de se investigar os sertões, a dissertação se aproxima das compreensões de autores como Janaína Amado, e Erivaldo Fagundes Neves (2003), onde emergem as possibilidades do estudo pelas culturas e representações. Nessa direção, é pelo viés cultural do sertão, que se inscreve este texto, dedicando-se a pensar o sertão, e suas articulações enquanto um ateliê, um repositório imagético e discursivo que serviu de inspiração para coleções de Moda brasileira, as quais identifica-se como ponto inicial, a do estilista cearense Edilberto Sousa. Ainda que a apresentação do estilista, seja realizada de forma mais detalhada ao longo deste trabalho, entende-se a necessidade de apresentá-lo brevemente, em virtude dos primeiros gatilhos que permitiram a ampliação do escopo do trabalho em questão. Nascido em 6 de setembro de 1992, afirmou em entrevista concedida para esse estudo, que a sua relação com a Moda surgiu durante a infância, aflorou ao longo da vida escolar e desenvolveu-se profissionalmente quando ingressou na graduação em Design de Moda pelo Centro Universitário Estácio do Ceará, onde graduou-se em 2017.

Neste sentido, foi selecionada a coleção *Artesanato expressão de um povo* como “coleção primordial” para análise mais detalhada dos seus signos e sentidos, mediante critérios como: a inovação temática da coleção e as escolhas de Edilberto Sousa em apresentar na passarela um cangaço (re)vestido e (re)visitado pela alfaiataria, com toques de modernidade, apresentando aparentes oposições entre os sertões e a Moda, possibilitando discussões sobre alteridades, entre o novo e o velho, masculino e o feminino, o passado e o futuro; soma-se ainda a possibilidade de acessar à fonte principal

para a tessitura deste estudo, o estilista responsável pela Coleção⁵ através de entrevistas orais, realizadas durante a escrita.

Elenca-se ainda a problemática que permeia o trabalho aqui desenvolvido: a recorrência do cangaço, como movimento que define, assera uma visualidade e uma identidade para os sertões do Nordeste, funcionando quase como sinônimo, nas coleções de Moda brasileira; entendendo que a coleção de Sousa, é uma coleção considerada contemporânea, confeccionada por um estilista nordestino, desfilada no Nordeste, suscitando discussões aqui presentes sobre o discurso - e práticas - da estereotipia, de nordestinos sobre e para com o Nordeste. Por meio de Edilberto Sousa, identificam-se suas permanências e descontinuidades, dos sertões nordestinos na Moda brasileira, através das formas de ver e dizer a região sertaneja do Nordeste brasileiro. Admitiu-se neste estudo que o sertão do Nordeste brasileiro se encontra em evidência tomando como pressuposto o concurso de moda, *Ceará Moda Contemporânea*, ocorrido em 2017, inspirou-se no Nordeste e o compreendeu enquanto território cultural marcado pela contemporaneidade. Analisar as representações do cangaço a partir de Sousa e da sua coleção, insere-se em um debate amplo de contestação das identidades, visualidades e representações acerca dos estereótipos mantidos no tocante às imagens do Nordeste.

As perspectivas elencadas anteriormente, endossam este estudo, sendo entendidas enquanto representações dos sertões na Moda brasileira; por representações, utiliza-se aqui o conceito de Roger Chartier (1988), entendendo que a representação se relaciona diretamente com uma “realidade social construída” (p. 17), entende-se então que são formas de ver, ler e conceber o mundo. “Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição quem os utiliza” (p. 17), para Chartier então, as representações são carregadas de intenções de quem as produzem, formando assim: “[...] uma autoridade à custa dos outros” (p.17), onde essas escolhas são assim produzidas para serem comuns aos pertencentes à um grupo.

Assim, as representações em Chartier, podem assumir diferentes performances, em um processo (não) binário, entre uma representação do outro – correspondendo assim à alteridade, fazendo ver o ausente – mas também pode ser compreendida à luz do presente. Entende-se aqui que as representações dos sertões na Moda brasileira, sobretudo

⁵ Ao longo do texto, usar-se-á o termo Coleção com inicial maiúscula para se referir diretamente à Artesanato Expressão de um Povo, e não retomar constantemente o nome da produção em questão.

tomando por base a coleção de Edilberto Sousa, são em parte por meio da ausência, pois o sertão costurado por ele na sua produção, foi reconstruído, rememorando em certos aspectos parte do início das primeiras décadas, em uma espacialidade muito específica- os sertões nordestinos- do século XX a partir das indumentárias de Maria Bonita.

As lutas de representações se aplicam à diferentes apropriações de diferentes estilistas para as construções de suas coleções de moda, para conceber “diferentes” universos estilísticos para os sertões e “cangaços” construídos por eles, neste estudo, alguns estilistas brasileiros foram elencados pelos seus modos e modas de costurar em suas coleções, os sertões nordestinos. Edilberto Sousa, por exemplo, concebeu um sertão à luz do cangaço, de Maria Bonita como inspiração para a construção de um universo estético calcado em peças estruturadas, com ares de armadura e alfaiataria. Ao passo que estilistas como Helô Rocha apresentou um sertão cangaceiro romântico, com cores em tom pastel, tecidos leves e transparentes, oposta ao cangaço desfilado por Alexandre Herchcovitch, marcado por peças de couro, caveiras, e a predominância do preto em sua passarela.

A dissertação dialoga diretamente com o campo da História Cultural, por tratar-se de um estudo que se volta a apreender *representações* sobre os sertões nordestinos apropriados por estilistas e marcas de Moda brasileira, para remontarem, reproduzirem, rerepresentarem uma região que perpassa o território nacional, mas que foi costurada como sinônimo do Nordeste. Nesse sentido, o texto aqui produzido pode ser pensado também como parte da História dos Sertões, da História da Moda e também está imerso no campo da História do Tempo Presente.

Por História do Tempo Presente, entende-se aqui, à luz dos estudos de Helena Muller (2007), um campo histórico e historiográfico proveniente dos anos 1970, na/da França no pós-guerra. Por meio da História do Tempo Presente, as temporalidades históricas, bem como os espaços, são menos fixas e mais voláteis, onde o presente é constantemente atualizado, sendo, portanto, um campo livre de cronologias que enclausuraram o tempo. Logo, a História do Tempo Presente é também entendida aqui como “[...] uma escrita que pensa um passado problematizado por questões vividas no presente” (2007. p. 29).

Pensar sobre as representações do sertão na Moda brasileira, portanto insere-se no movimento de rememorar também o passado por meio das leituras e releituras que os

estilistas fizeram desta espacialidade, seus símbolos, seus mitos, suas histórias. É pensar sobretudo acerca das temporalidades, da invenção, e reinvenção de um tempo passado para estes sertões; bem como, signos identitários que ao serem desfilados evocam uma gramática visual e sertaneja que automaticamente reporta o espectador do desfile por exemplo, para outrora com base no poder das imagens, e das representações.

Atestar a pluralidade dos sertões implica afirmar a sua amplitude imagética, discursiva, conceitual, simbólica e espacial. E dizer que as tramas que delinearam os sertões foram mecanismos de poder que destinaram esta espacialidade para um lugar, para um tempo, para uma paisagem. Este sertão – em quase total performance – nordestino, é também histórico com delimitações temporais próprias desde o seu “rapto pelo regionalismo”, ou mesmo pela sua gênese na modernidade. Contudo, os olhos do passado que muito assertaram em descrever, escrever e inscrever os sertões em estudos científicos ou em perspectivas culturais – literatura, artes plásticas, música, cinema – não são suficientes para representar – e reapresentar – esta espacialidade, assim, é preciso que os sertões- nordestinos sobretudo- sejam revistos, revistados, revisitados, que a História dos Sertões sofra um *new look*⁶, como assim sofreu a moda durante a década de 1950, por exemplo.

O contemporâneo então, é um tempo que: “está constitutivamente adiantado a si mesmo e, exatamente por isso, também sempre atrasado, tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um ainda não e um não mais” (p.67). Portanto, a Moda, enfoque primordial deste estudo, pode ser entendida à luz de Agamben enquanto o suprasumo da contemporaneidade, em virtude da sua temporalidade efêmera e plástica, ao não ser dominada por nenhum agente do processo da moda: estilistas, costureiros, ou das modelos.

É também com base nestas concepções, que se opera aqui a compreensão e o processo historiográfico acerca do conceito de “sertões contemporâneos”, a partir das compreensões de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2014), assumindo a

⁶ De acordo com Medeiros Filho (2014), o New Look foi o nome que a silhueta criada por Christian Dior em 1947 recebeu, após a jornalista da revista Vogue Estados Unidos, Carmel Snow reportar o desfile que o costureiro francês apresentou a sua criação. O New Look foi um marco histórico da/moda pois resgatou a feminilidade da silhueta, abusando de saias amplas e rodadas, após longos anos de repressão decorrentes da Segunda Guerra Mundial.

contemporaneidade dos sertões por consumirem moda e por assim serem apropriados pelo sistema em questão para servir de arquivo visual e cultural para produções nacionais.

Portanto, refletir sobre a região sertaneja do Nordeste, e suas representações na cultura e na moda brasileiras, é pensar diretamente sobre as composições imagéticas acerca dos sertões nordestinos como: “um espaço regional, feito para permanecer no tempo; construído com o agenciamento de monumentos, paisagens, tipos humanos, relações sociais, símbolos e imagens” (Albuquerque Júnior, 2011, p. 95). Esta composição imagética, a qual aqui é compreendida como estereotipada, foi fundamental na construção do Nordeste pelo Regionalismo de 1930⁷ por parte dos intelectuais nordestinos, pois seriam os signos imagéticos do sertanejo, do jagunço, do cangaceiro, do beato, do retirante que delinearão as tramas das imagens do Nordeste.

Para tanto, com base em um guarda-roupa de fontes, que foi revirado, e dos cabides e gavetas de possibilidades foram elencados recortes jornalísticos os quais veicularam o evento de moda onde a Coleção se apresentou, assim como das outras representações analisadas: Tânia Muller, FFW Uol, Lilian Pacce; contudo somente as reportagens elucidativas em sites de moda que noticiaram a Coleção – Heloísa Tolipan, Textília net – não seriam capazes de abarcar o referido objeto, logo são combinadas com estas fontes, entrevistas com o próprio estilista, fotografias dos desfiles, dos editoriais de moda, fontes audiovisuais, as peças que compuseram a Coleção, visto que o objeto de moda pode contar mais sobre o modo sistemático de decorar o corpo (Medeiros Filho, 2021, p. 202).

Por meio destas fontes, operacionalizam diferentes metodologias as quais, enriquecem o objeto em questão, estas, são utilizadas a partir de uma operacionalização dos vestígios do passado, que corroboram na construção histórica desta trama historiográfica, empenhando assim um cruzamento entre as fontes. Portanto, é possível elencar entre as metodologias, análises de discurso, por meio das entrevistas concedidas

⁷ Entende-se o regionalismo de 1930 como um Movimento encabeçado por Gilberto Freyre, em um processo de formações históricas, sociológicas e culturais para a definição e invenção de um Nordeste; para tanto, estabelece-se aqui o ano de 1926 como marco temporal em virtude da realização do Congresso Regionalista ambientado em Recife, o qual segundo Albuquerque Júnior (2009), foi um evento político e cultural, o qual reuniu homens letrados para a discussão de questões sobre o Nordeste. Uma reunião com o objetivo de criar uma identidade para os estados do- então- Norte, identidade esta demarcada pela reação à emergência paulista. Foi a partir dessas reuniões, e pelas publicações de Gilberto Freyre sobre as suas histórias do Nordeste, que ao longo dos anos 30, inventou-se não somente o Nordeste, mas também um movimento, regionalista, onde os intelectuais eram membros de uma elite pernambucana.

pelo estilista, bem como pelas reportagens que minimamente noticiaram a sua produção; por interpretações imagéticas a partir das fotografias de moda aqui utilizadas, elencando fotografias de desfiles aqui analisados; o uso da História Oral a partir das entrevistas com Edilberto Sousa.

Sobre as fontes hemerográficas digitais e indicadas a seguir, operacionaliza-se uma discussão ancorada nas concepções de Tânia Regina de Luca (2006), onde aqui se conta uma História da Moda e dos Sertões por meio da imprensa, de uma imprensa impressa – revistas de Moda, como *O Cruzeiro*; Marie Claire, Tânia Muller. É evidente que na contemporaneidade à tessitura deste estudo, não é mais de importância conferir veracidade às informações escritas em veículos de imprensa, como era na década de 1970; interessam, portanto, os alcances de determinados eventos de Moda que inspirados nos sertões nordestinos, foram representados nos veículos de imprensa aqui analisados. Entende-se aqui que a imprensa forma e informa a opinião e o imaginário dos seus leitores, e é somente a partir de transformações ocorridas ao longo da década de 70 e a emergência de novas possibilidades de estudo, que estudos como os referentes à Moda puderam emergir tomando como base a imprensa.

Ao enveredar por redações jornalísticas na tessitura deste estudo, depara-se com a imprensa de moda, destinada a atender as demandas aqui presentes, não por tratar de mudanças efêmeras, de modas, de tendências – mas porque foram consideradas como análises importantes para o estudo da Moda, como principais elementos de propagação das coleções aqui analisadas. Logo, a imprensa apropriada nesta confecção, é uma imprensa de moda, datada da primeira década do século XXI, por imprensa de moda, a historiadora Maria do Carmo Teixeira Rainho (2012), entende que esta é um “espaço das relações sociais, produz e reproduz relações de gênero e de poder, valida os gostos, dita regras, divulga e estimula a venda de determinadas mercadorias” (p. 108-09). Portanto, os veículos de imprensa digital aqui apropriados, configuram-se como *blogs* de moda, revistas, veículos disponíveis de forma online, responsáveis por difundirem tendências e repercutirem eventos, como o Ceará Moda Contemporânea.

Neste trabalho, entende-se que os sertões são contemporâneos, contemporâneos ao tempo que se tece esta História, contemporâneo à apropriação dele para estilistas de moda. Deste modo, trabalhar com fontes digitais e escrever uma nova História dos/para os Sertões, tomando como base representações *online*, inscreve por si só uma nova

possibilidade de ver e dizer esta espacialidade e uma historiografia em construção. Ao se valer de fontes digitais que repercutiram desfiles de moda onde as coleções inspiraram-se nos sertões nordestinos, evidencia-se neste exercício a contemporaneidade sertaneja. Os sertões à luz das compreensões de Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2014), são contemporâneos ao: “romper com as imagens e enunciados estereotipados, rotineiros, naturalizados, repetitivos, clichês sobre o sertão, a começar por enunciar a sua pluralidade interna” (p. 43). São contemporâneos pois ao passo que existem ações sobretudo culturais – como as coleções analisadas neste estudo – as quais se voltaram a enclausurar os sertões como espacialidades sinônimas do cangaço, da aridez das texturas, de paisagens telúricas marcadas por vaqueiros e ossadas bovinas.

As fontes digitais então, correspondem consideravelmente ao escopo de fontes escolhidas para este estudo, assim, na esteira do debate proposto por Fábio Chang de Almeida (2010) acerca do uso de fontes digitais; sobre estas, o historiador concebe que as pesquisas que usam a internet como fonte primária ainda não recebem uma discussão teórico-metodológica tal qual merece, em virtude de um tradicionalismo acadêmico *démodé*, onde este arquivo, não aparece como primário. Carece deste modo no cenário acadêmico, a adaptação ao cenário que constantemente aumenta, entretanto adaptar-se à um cenário virtual onde fontes históricas disponíveis em papel, encontram-se digitalizadas em acervos como o da Hemeroteca Digital não seria suficiente, sobretudo em um cenário pós-pandêmico como o que este estudo é realizado.

É preciso que, enquanto historiadores, as fontes digitais sejam convocadas e assumam o protagonismo que já gozam em determinadas pesquisas, como esta. Não se propondo a escrever uma História Digital, mas uma História por meio de fontes digitais e digitalizadas, este trabalho assume a responsabilidade de subverter uma lógica atrasada, antiga, onde as redes tecnológicas em tese não abarcariam os sertões, que em uma leitura isolada, estariam assim isolados da tecnologia. Um completo blefe.

Outra tipologia de fonte de suma importância para este trabalho, são as fotografias, e fotografias de moda; entende-se aqui, que as fotografias comunicam, de forma simbólica e não-verbal, as quais, dividem-se entre fotografias, e fotografias de moda, ambas com concepções próprias e metodologias particulares. Neste sentido, as compreensões de Peter Burke (2016), acerca das imagens, corroboram na compreensão destas, enquanto dispositivos que performam a sua importância tanto quanto textos

impressos para o estudo da História; estas, portanto, são apreendidas enquanto vestígios do passado, vestígios que falam, ao passo que também silenciam, evidenciando a complexidade de se traduzir estas fontes.

No tocante às fotografias, Ana Maria Mauad (1996) entende que estas não são puramente reais ao que foi representado por elas, a fotografia é uma representação, e ao elencar alguma roupa, cenário, personagem histórico para serem fotografados, emergem e são selecionados elementos em detrimento de outros. Logo, pode-se entender a fotografia enquanto: “uma mensagem, que se processa através do tempo, cujas unidades constituintes são culturais, mas assumem funções relacionadas aos signos, diferenciadas, de acordo tanto com o contexto no qual a mensagem é veiculada” (p. 79). Por ser uma mensagem, que comunica, assim como a Moda, a fotografia também é um produto cultural, que admite seus significados e sentidos a partir dos contextos socioculturais onde estão inseridas.

Assim, para a socióloga estadunidense Diana Crane (2006), as fotografias de moda são produtos de uma colaboração, um trabalho conjunto entre estilistas, fotógrafos, em um processo de criação e atribuição de significados das roupas a partir das imagens. A partir das fotografias de moda, as imagens e os sentidos que são criados a partir destas, podem exprimir diferentes mensagens com base na intenção dos agentes envolvidos no processo; assim é possível dizer que as roupas são um suporte para um objetivo maior a ser alcançado pelos estilistas e fotógrafos.

Sobre a oralidade, a partir dos contatos com o estilista inicial para esta pesquisa, Verena Alberti (2005) é aqui elencada pelos usos da/com a História Oral, fonte e metodologia usadas no estudo em questão em virtude dos contatos com o estilista Edilberto Sousa e as informações dele extraídas através de entrevistas. Portanto a autora considera a História Oral possível de ser realizada a partir de entrevistas, entrevistas estas que são “temáticas”, assim delimitadas pela autora em virtude da centralidade que o tema apresenta na vida do participante da entrevista, como no caso de Sousa, um tema que atravessa a sua trajetória de vida, mas que em virtude dos interesses do presente trabalho, torna-se o ponto central de análise e problematização.

Através destas fontes, operacionalizam diferentes metodologias que enriquecem o objeto em questão, e são utilizadas para operacionalizar os vestígios do passado que corroboram na construção histórica desta trama historiográfica, empenhando assim um

cruzamento entre as fontes. Portanto, é possível elencar entre as metodologias, análises de discurso, por meio das entrevistas concedidas pelo estilista cearense, as reportagens que minimamente noticiaram a sua produção; por análises imagéticas a partir das fotografias de moda aqui utilizadas, elencando fotografias dos desfiles; o uso da História Oral a partir das entrevistas com Edilberto Sousa.

Uma nova metodologia surgiu durante a tessitura deste tecido historiográfico, a semiótica francesa, fortemente baseada nas discussões de Roland Barthes, o qual entende a Semiótica como a ciência do estudo dos signos, signos estes que são dotados de sentidos; Barthes é essencial nesta pesquisa em virtude da metodologia semiótica operacionalizada na Moda, através do sistema tríade dos vestuários: escrito, real e fotografado. Cada vestuário é operacionalizado de uma forma, mediante a Semiótica.

Este estudo se confecciona em conjunto com demandas de uma Cultura Histórica, compreendendo esta à luz de linguagens historiográficas em relação ao passado, a partir de representações dos sertões nordestinos na Moda nacional. Neste sentido, Élio Chaves (2000) endossa uma concepção conceitual acerca da Cultura Histórica, aqui apropriada, concebendo-a como um processo de “produção, transmissão e recepção do conhecimento histórico” (p. 84); processos estes que são costurados e concebidos, para além de uma produção historiográfica, logo, não se limita somente às produções feitas por historiadores.

Entretanto, não seria esta uma produção inaugural acerca das tessituras que combinaram os sertões, roupas, vestimentas e a Moda brasileira, é, portanto, um estudo que se pretende original em virtude à contemporaneidade dos temas que se propôs a analisar. Neste sentido, destacam-se aqui alguns trabalhos historiográficos que são fundamentais para a realização deste, servindo como *background*⁸ teórico, da pluralidade dos sertões e suas representações na Moda; realizados no Nordeste e, em especial, no Seridó potiguar⁹; talvez o trabalho de maior alcance entre as passarelas acadêmicas, quando trata-se de indumentárias e os sertões nordestinos, seja o de Frederico

⁸ Termo em inglês para se referir à fundo, aqui, o fundo é entendido como fundo historiográfico de outras produções que se dedicaram a analisar sertões, roupas e Moda.

⁹ Para Ione Moraes (2005), o termo Seridó é indígena, mas também hebraico, e até mesmo sem tradução é uma região própria, localizada espacialmente no interior do Rio Grande do Norte, de bioma caatinga, que abarca um rio homônimo; localiza-se nos sertões norte-rio-grandenses, abrangendo vinte e três cidades dos sertões potiguares, é portanto uma região historicamente inventada, a qual evoca uma identidade própria ancorada em signos e discursos como: os queijos de manteiga e coalho, a carne-de-sol, a fé em Nossa Senhora de Sant’Anna, os bordados em Richelieu, os vaqueiros.

Pernambucano de Mello: *Estrelas de couro: a estética do cangaço* (2015), um estudo que se propôs a historicizar à luz de fotografias e da cultura material, roupas, acessórios, objetos simbólicos dos cangaceiros da década de 1930. A estética estudada por Frederico, é demarcada pelo couro, por relações de poder, hierarquias, mas fortemente pelo abuso estético de cangaceiros e cangaceiras, no pungente desejo de serem vistos e vistos se fazerem ser por meio de fotografias.

Um segundo trabalho, que aqui destaca-se pela sensibilidade e inauguração dos estudos de Moda e Sertões, é o do historiador potiguar João Quintino de Medeiros Filho, intitulado *Dior arremedado: o new look em São João do Sabugi, anos 50*; João Quintino como um estilista, costurou sensivelmente o passado de sua cidade, ao passo que a inscrevia na Moda, enquanto uma espacialidade cultural, atestando a contemporaneidade dos sertões norte-rio-grandenses, quando ao seu modo, as moças de “Sanja” copiavam os modelos do *new look*¹⁰ de Christian Dior, usando tecidos e armações acessíveis para a realidade seridoense, no interior do Rio Grande do Norte. O trabalho de Quintino pode ser considerado pioneiro no estudo das vestes no Rio Grande do Norte, e no sertão deste estado, onde identificam-se os processos de conexão que os sertões têm, contrariando os discursos hegemônicos que enclausura(ra)m os sertões como lugares isolados.

Outro trabalho que se assemelha com as proposições aqui apresentadas, é o do linguista Marcelino Gomes dos Santos: *Dos “confins do Brasil às passarelas”: os sertões em/na moda*, fruto do Mestrado em História dos Sertões, da UFRN, o autor se debruçou sobre uma análise dos discursos sobre duas coleções de Moda brasileira que tiveram como mote de sua temática, os sertões nordestinos: a coleção *Carne Seca ou Um Turista Aprendiz em Terra Áspera* (2013), do estilista mineiro Ronaldo Fraga, apresentada no São Paulo Fashion Week; e a coleção *Vaqueiro Desconstruído pela Alfaiataria*, do estilista paulista Akihito Hira, desfilada no Ceará Moda Contemporânea (2017), junto da Coleção aqui analisada. Expondo os signos que definiram os sertões, as relações de gênero provenientes destas costuras em comum, o trabalho de Marcelino garante o

¹⁰ De acordo com Medeiros Filho (2014), o New Look foi o nome que a silhueta criada por Christian Dior em 1947 recebeu, após a jornalista da revista Vogue Estados Unidos, Carmel Snow reportar o desfile que o costureiro francês apresentou a sua criação. O New Look foi um marco histórico da moda pois resgatou a feminilidade da silhueta, abusando de saias amplas e rodadas, após longos anos de repressão decorrentes da Segunda Guerra Mundial.

destaque pela operacionalização dos discursos e imagens agenciados entre veículos de imprensa, digitais, e fotografias de moda.

Deste modo, com base no exposto até aqui, a dissertação encontrar-se-á fragmentada em três capítulos onde os pespontos dos sertões nordestinos e da Moda brasileira se atravessam constantemente, tramando uma roupa carregada de historicidade e significados. O primeiro capítulo, *“Nas tramas do Brasil profundo”: os sertões na Moda brasileira*, debruça-se sob a historicização dos sertões na Moda brasileira, desde a década de 1960 e as primeiras representações na Rhodia Têxtil, passando por nomes como Zuzu Angel, Tufi Duek, Alexandre Herchcovitch, Helô Rocha. Entre essas produções identifica-se uma gramática visual sertaneja, onde o cangaço emerge como principal símbolo identitário regional; destaca-se ainda uma discussão melhor localizada a partir das coleções de Arnaldo Ventura, Alexandre Herchcovitch e Helô Rocha, por aqui identificar uma discussão sobre o gênero, e novas visualidades operacionalizadas do/para o cangaço por meio deles.

No segundo capítulo, *Arabescos, artesanato, cactos e couros: o sertão na moda de Edilberto Sousa*, se problematiza história que antecede a coleção de Sousa, através das entrevistas realizadas com ele, entender as suas referências, os adereços utilizados, como: o lugar das rendas, o diálogo com as artes do mestre Espedito Seleiro, as inspirações nacionais e internacionais no processo de criação da Coleção. Analisam-se ainda, os cortes, as cores utilizadas na produção de Sousa, onde os tons telúricos das roupas e das fotografias de moda, também contam uma história e produzem significados na confecção de uma coleção de moda, estas cores majoritariamente quentes, e telúricas, são problematizadas à luz de uma teoria própria. Discutir-se-á o evento Ceará Moda Contemporânea, concurso onde Edilberto se classificou em segundo lugar, analisa ainda a produção de Akihito Hira, vencedor do Concurso, na tentativa de compreender os sertões deste evento desfilados pela passarela.

No último capítulo, *Sertões, das passarelas e das araras do prêt-à-porter*, o estudo ganha discussões referentes à “alta cultura” e “cultura popular”, com base em diferentes representações dos sertões na Moda brasileira, em uma discussão que extrapola as passarelas de grandes eventos de Moda, mas que discute os sertões em lojas de *fast-fashion*, a partir das coleções *SerTão Cantão* (2017) e *Paixão segundo Catulo* (2023). Neste momento final da dissertação, importa compreender a contemporaneidade dos

sertões – nordestinos ou não – nas tramas da moda brasileira em temporalidades próximas entre si, e próximas ao período que este estudo é construído; atentando-se assim, para diferentes leituras, leituras que pela contemporaneidade, não apresentam novidades estéticas para os sertões do Nordeste. De agora em diante cabe aos leitores desfrutar dos sabores e dissabores da narrativa alinhavada, costurada, e refeita, inúmeras vezes para chegar ao formato que ora se apresenta.

I:**NAS TRAMAS DO “BRASIL PROFUNDO”: OS SERTÕES NA MODA**

O sertão é do tamanho do mundo

(Guimarães Rosa, 1956)

Este texto assume o caráter problematizador acerca de representações dos sertões do Nordeste na Moda. Mais do que contestar imagens, e a partir delas, problematizar identidades e signos, que visualmente formaram uma região, é um convite para a ampliação do olhar de quem o lê, um convite de quem escreve para a ampliação de si, e do seu próprio olhar acerca do seu espaço. Sobre sertões nordestinos, aqui admite-se, este recorte para além de suas fronteiras geográficas, históricas, sociais e culturais, elenca-se o sertão antes de tudo como uma forma de pensamento, um lugar que tece formas de se viver, de se compreender, logo, um lugar que tece formas de pensar.

Por construir formas de pensar, o sertão, é “[...] onde o pensamento se forma mais forte do que o poder do lugar” (Guimarães Rosa, 1956, p.28); logo, referente à um modelo de pensamento, este estudo assume os sertões nordestinos enquanto possibilidades de leituras: da paisagem, do pensamento social, da História, da cultura brasileira; o protagonismo sertanejo aqui, transcende fronteiras geográficas, onde o espaço é o ponto de partida, para a problematização de imaginários, e da historicização de imagens consolidadas, contudo, não assume o centro puramente cartográfico das análises aqui propostas.

Neste sentido, à luz de autores como Willi Bolle (1998) e Evandro dos Santos (2019), os sertões nordestinos são compreendidos como forma de pensamento, uma forma responsável por e para apontar mecanismos de se questionar produções historiográficas ou não, consolidadas em seus espaços. Aqui, alicerçado nestes, avança-se a pensar para além dos bancos acadêmicos, nas produções subjetivas e de subjetividades, de outros saberes, viveres, dizeres, sentires, escreveres, veres, que os sertões e suas formas de pensamento e vivenciar os sertões, permitem.

Portanto, entende-se que entre diferentes tramas culturais brasileiras, em diferentes âmbitos, muito já foi dito, ouvido, visto e escrito acerca dos “brasis

profundos”¹¹, dos sertões brasileiros, sobretudo dos sertões nordestinos. Demarcados por paisagens áridas, por um tempo outro, por um homem outro, pelo outro, os sertões do Nordeste foram enclausurados em uma ordem temporal assertada pelo atraso, pela monotonia, pelo passado, passado ruralista, artesanal, que como água, em tese não existente, ou pouquíssimo existe nos sertões, escapa das mãos de quem tentou eternizar os sertões no passado.

Logo, para a confecção deste estudo, a primeira referência aos sertões na Moda brasileira, que se teve contato, data do ano de 1964, na coleção *Brazilian Style* da Rhodia Têxtil, uma blusa-túnica desenhada pelo estilista paulista Julio Camarero e estampada pelo artista plástico cearense Aldemir Martins. Por esta peça de vestuário, uma blusa com estampas de cactos, entende-se a emergência dos sertões na Moda nacional a partir dos signos entendidos aqui como estereotipados, por apresentar a porção Nordeste do Brasil e o seu lugar ao Sol em produções de Moda durante a sua invenção. As representações dos sertões na Rhodia seguiram os anos 1960, com emergência de cangaceiros na moda produzida pela empresa em questão; entre o que aqui se chama de “primeiras representações”, estão ainda as cangaceiras da mineira Zuzu Angel, desfiladas internacionalmente nos Estados Unidos durante os anos 1970, outra referência aos sertões através do cangaço, está a coleção de 1994 do carioca Tufi Duek.

Durante os anos 2000, as coleções mapeadas aqui foram as do paraense Lino Villaventura, em 2001, um sertão *cangaceado* pela grife Cori, na coleção desenhada por Alexandre Herchcovitch, um outro sertão marcado pelo cangaço, foi o desenvolvido pela grife paulistana Rosa Chá, a primeira coleção estudada aqui voltada para o segmento moda-praia, onde as representações ganharam rendas, lenços e cartucheiras na composição visual de Amir Slama para a marca. Na década de 2010, os sertões se fizeram presentes nas passarelas de eventos nacionais, onde elecam-se aqui as coleções de João Pimenta – 2010, Alexandre Herchcovitch – 2013, Ronaldo Fraga – 2014, Helô Rocha – 2016 e Amapô – 2019.

¹¹ Diz-se aqui “Brasil profundo” pela aparente lonjura dos sertões aqui analisados em relação à grandes centros urbanos, se assemelhando às concepções de Euclides da Cunha (1902), ao tratar-se de reconhecer nos “confins do Brasil” a verdadeira identidade nacional. Assim, pelos sertões nordestinos, a fundura aqui exposta é demarcada pela rede de complexidades que este espaço assume: geográfica, histórica, cultural, visual; não limitando-se somente à espaços cristalizados em um passado aparentemente inóspito, mas profundo pelas possibilidades de análise acerca destes.

Não somente entre as passarelas de eventos de moda que os sertões assumiram o lugar de destaque, entre as produções seriadas de roupas, marcas como o Cantão também se inspiraram nos interiores do Brasil, para costurar as suas coleções. Inspirada nos sertões mineiros, em espaços como a casa, o mercado e a natureza, evidencia um outro sertão, que não os nordestinos em sua maioria, marcados pelos signos áridos e do cangaço. Este debate apresenta a tese aqui defendida, de que os sertões são plurais, pulverizados, estando assim por toda a parte, seja entre grandes produções, gerando um consumo de conceitos, ideias, histórias, transmitidos na passarela, ou no consumo entendido aqui como efetivo, ao realizar a compra de uma peça de roupa em uma loja.

Através destas produções nacionais, a presença e recorrência dos sertões nordestinos em passarelas da Moda brasileira são lidas como expressões de uma regionalidade, e de uma apropriação de estilistas para compor identidades regional, e nacional para a Moda brasileira, se apresentando deste modo, como sinônimos de regionalidade e nacionalidade. Estas produções foram escolhidas em virtude de uma pesquisa minuciosa realizada em um período anterior à tessitura deste tecido historiográfico, as quais complexificam o que se analisa aqui: representações dos sertões na Moda nacional. Soma-se ainda, uma recorrência do cangaço entre estas enquanto gramática visual e simbólica usada pelos estilistas para conceituarem e conceberem os sertões em suas coleções, em suas passarelas.

O sertão então, passou a ser apropriado pela região Nordeste inicialmente por meio da literatura, em seguida pela arte, tornando-se um arquivo vivo do outro, onde era definido e redefinido o que correspondia ser do sertão, o que era o sertão. Este sertão que emerge entre as fronteiras, pelas fronteiras, logo, as fronteiras dos sertões existem desde a colonização – bem como a própria palavra com o sentido conhecido hoje –, para a demarcação do outro, do estranho, do bárbaro, da colonização.

Sertão, portanto, enquanto categoria espacial e colonial foi sinônimo negativo, também correspondia, à uma espacialidade móvel e dependia de quem discursava, era, portanto, um ponto de referência, que indicava lugares de fala; construído ainda pela alteridade em relação ao litoral, sendo opostos e complementares. Enquanto espacialidade marcada pelo desconhecido, o sertão se formava pelo lugar da alteridade, como “jogo de espelhos”, em relação ao litoral, pelo avançar da colonização sertão foi constantemente sendo sinônimo de interior.

Para a discussão do sertão enquanto categoria cultural, novamente a pluralidade das territorialidades sertanejas e das diferentes manifestações culturais destas são evocadas tomando como base expressões musicais do Centro-Sul e do Nordeste. Logo, Erivaldo Fagundes Neves (2003) identificou tramas opostas nas representações dos sertões na cultura musical, enquanto no Centro-Sul esta tratava de temáticas amorosas, no Nordeste retratavam temáticas como os flagelos sociais da fome, da seca, da migração, demarcando o sertão nordestino como “espaço da saudade”¹², onde o sanfoneiro regia a realidade do sertanejo do Nordeste.

Tal como o sertão, a Moda também é filha da Modernidade, um sistema de frivolidades, de transformações feéricas da aparência, imerso em uma temporalidade tão fugaz que escapa de quem tenta identificar o seu tempo, sendo, portanto, contemporânea a si mesma. Moda que é colorida, inovadora, futurista, mas que como o anjo da História¹³, olha para o futuro com os olhos no passado; Moda que se renova, atualiza seus repertórios, difusa, dispersa e fugaz, a Moda está pulverizada, por toda a parte, inclusive pelos sertões nordestinos. Para Daniela Calanca (2008), por exemplo, a Moda se construiu durante a modernidade europeia, na Corte de Borgonha a partir de uma “dicotomia temporal entre o “velho” e o “novo”, entre o presente e o passado, entre imobilidade e mobilidade” (p.11). Assim como os sertões precisam do litoral para se delinearem, a moda precisa de um jogo de espelhos contrários para acontecer.

Dentre as representações anteriores as de Edilberto, se destacam as produções da Rhodia Têxtil, Zuzu Angel, Fórum, Rosa Chá, Alexandre Herchcovitch, Helô Rocha, Cantão e C&A; produções e estilistas que permitiram estabelecer uma leitura problematizadora acerca dos olhares e representações destes para com os sertões nordestinos. Através destas produções de Moda, os sertões foram apresentados enquanto estereotipados e, sobretudo, marcados por signos do cangaço.

¹² Albuquerque Júnior (2011) considera o Nordeste como espaço da saudade haja vista a crescente perda política e econômica que as elites nortistas sofreram durante as décadas de 1920 e 30, mediante a emergência de São Paulo e do Sudeste como polos econômicos. Assim, para o autor o Nordeste seria espaço da saudade pois os latifundiários que cediam espaço às elites cafeeiras sentiam saudade dos tempos coloniais e das relações coloniais existentes no Brasil onde o Norte- futuro Nordeste- era o centro.

¹³ Metáfora do anjo da História é uma alegoria utilizada por Walter Benjamin em suas teses sobre a História, entendendo esta comparação a partir do quadro *Angelus Novus*, do pintor suíço Paul Klee, onde o anjo da História estaria olhando para a frente, como uma ideia de futuro, ao passo que ainda estava fortemente costurado a um passado.

Estas representações em conflito, demarcam diferentes formas de ver e dizer um universo, entendendo os estilistas como agentes de poder, de formação de imaginários sociais, de apropriação de realidades entendidas aqui como estereotipadas para as suas produções. Mas opõem-se entre si na busca de elencar no modelo de interpretar o sertão, demarcado pelo cangaço, uma única verdade, um único arquivo de imagens também para a região Nordeste com base em atores sociais e históricos do passado.

Neste caso, por tratarem de estilistas, as representações em questão são analisadas enquanto pertencentes a este recorte aqui delimitado, representações que são individuais e que formaram-se a partir de representações ditas coletivas, para corresponderem imagetivamente a “um povo”, por meio de elementos que compõem “uma cultura sertaneja nordestina”, marcada pela aridez das paisagens, pela presença de cangaceiros e violência latente.

As roupas da coleção de Sousa, por exemplo, são compreendidas enquanto parte de representações do outro por se apropriarem em parte da estética do cangaço, por meio da presença do couro, da influência do mestre Espedito Seleiro e os arabescos nas peças, corresponde à uma relação simbólica, e, não é, portanto, uma representação de verossimilhança. Logo, um trabalho como este, que no alinhar metodológico, dialoga diretamente com a Semiótica, a ciência dos signos, é necessária a apropriação das representações- enquanto práticas e teóricas- para a complexidade teórico-metodológica deste trabalho.

Tomando como base a coleção *Artesanato expressão de um povo*, do estilista cearense Edilberto Sousa, no ano de 2017, no Ceará Moda Contemporânea, este estudo se volta a problematizar imagens sobre os sertões nordestinos que os enclausuraram em um lugar comum, da rusticidade, da aridez e do cangaço, a partir de coleções de Moda nacional, as quais se apropriaram “da estética sertaneja”, elencando o cangaço como mote temático para representar e desfilar o “Brasil profundo” nas passarelas de eventos de Moda.

Nesta produção o estilista valeu-se da estética do cangaço para confeccionar as suas peças, a Coleção foi construída em seis looks de alfaiataria, conceituais, distribuídos entre vestidos, macacões, calças e capas, que segundo o próprio estilista, retrataram a história de Maria Bonita no bando de Lampião. As indumentárias, foram confeccionadas em sarja e brim, com tonalidades quentes de vermelhos, amarelos, marrons; contavam

ainda com aplicações em couro e cortes vazados que rememoravam as rendas em Richelieu¹⁴, bem como a inspiração nos arabescos do mestre Espedito Seleiro¹⁵. Pela forte presença do couro, das cores, dos arabescos, é possível identificar fortes influências estéticas do cangaço na composição identitária do Nordeste e do sertão quando este é apropriado pela produção de Costa e pela Moda brasileira.

É curioso perceber pela Coleção, o jogo de alteridades, e as fronteiras que se delinearam na sua construção estética, visto que como discutido anteriormente o sertão atrelado ao atraso e a moda costurada ao contemporâneo, desembocam nesta produção. Uma produção que foi pensada pelo designer para ser futurista, uma característica marcada pelo corte das peças, peças amplas, com calças retas e capas, e traz outra possibilidade de dizer o sertão nordestino, ainda que calcada em uma gramática visual e sertaneja, entendida aqui como estereotipada que se repete, e constantemente se atualizar.

Esta compreensão de que as representações dos sertões na moda brasileira são diversas, as representações dos confins do Brasil voltaram-se para uma estética árida e cangaceira – este como principal referencial estético dos estilistas para a apresentação do Nordeste e o sertão – e por esta incidência bandistista de couro, bordados, cartucheiras, lenços, chapéus de couro. Por que quando apreendido por estilistas brasileiros, os sertões nordestinos, foram limitados apenas ao cangaço, nas passarelas de Moda nacional? Seria possível apresentar o Nordeste e os seus sertões através de novas imagens, de novos discursos, que não estejam atrelados ao cangaço? Sendo o cangaço o expoente temático para definir o sertão nordestino na Moda, como costurar novas identidades para este lugar.

¹⁴ De acordo com Thaís Salves de Brito (2022), o Richelieu é um bordado que se faz por meio de pontos entrecruzados em uma trama e no tecido parece uma renda, por formar desenhos como arabescos, flores, folhas e círculos. A história deste bordado data-se do Renascimento, surgido na Itália, o Richelieu primeiramente foi produzido por freiras para o uso de roupas cerimoniais, com o avançar do tempo, o bordado passou a ser símbolo de prestígio e distinção social. Contudo, foi na França, na Corte do Rei Luís XV, a partir do conde de Richelieu que este tipo de bordado passou a ser mais popularizado, sendo bordado principalmente por mulheres menos abastadas e usados por damas da nobreza; no Brasil, os bordados se popularizaram no Nordeste, no caso de Caicó – cidade a qual a autora se dedicou a estudar – os bordados chegaram com a produção algodoeira no processo de interiorização do Rio Grande do Norte.

¹⁵ Espedito Veloso de Carvalho – em arte, Espedito Seleiro – é um artesão que mora em Nova Olinda, Cariri cearense, o artesão carrega em seu nome, os traços curtidos na história dos outros seleiros da sua família: seu pai, avô e bisavô, ambos artesãos do couro. O ofício de curtir o couro foi herdado do pai, que havia confeccionado sapatos para o bando de Lampião, os famosos sapatos retangulares que confundiam as forças policiais; diferentemente dos seus antecessores, Espedito não foi vaqueiro, e dedicou-se a produzir peças de couro, com uma estética muito própria, carregada de arabescos, pontos, cores, com uma estética muito própria e apropriada por diferentes grifes em colaborações como a marca carioca *Farm*.

Aqui, não se pretendeu fazer mais uma História e mais uma historiografia do/para o cangaço; importou, entender as representações dos sertões na Moda, que tiveram no cangaço, e nos seus sujeitos, históricos, inspiração para a composição material, visual e simbólica das roupas ao longo da História da Moda brasileira. Foi pelo cangaço, nos seus símbolos, nas suas indumentárias, mas sobretudo no seu parecer e na *exoticidade*, que os sertões apareciam para a cidade grande, apareciam para o Brasil; através do cangaço e suas representações, que estilistas se embrenharam pelas tramas dos interiores, dos sertões, espaços que provavelmente muitos deles, nunca colocaram os pés para se apropriarem, e assim, desenharem seus modelos, contarem suas histórias, desfilarem os seus Brasis entre eventos nacionais de moda.

As indumentárias utilizadas pelos bandidos sertanejos, saltavam os olhos de quem com eles cruzavam os caminhos; fosse pela extravagância dos adereços, pelos chapéus característicos, pelos embornais, armas, ou joias, os bandos de cangaceiros ostentavam imponência estética pelo parecer. E pela sua estética irreverente, exuberante, que desafiavam normas visuais de quem em tese, deveria passar despercebidos por tropas policiais, os cangaceiros se revelavam entre as caatingas com roupas e adereços carregados de autenticidade e simbologias.

Em uma reportagem do *Diário de Pernambuco* (1936), o impresso destacava as rotas que os cangaceiros realizavam nos sertões de Pernambuco, suas andanças pelas fronteiras com estados vizinhos, contudo, aqui se destaca um trecho da reportagem, que tomava quase uma página inteira, para evidenciar os percursos, acerca dos trajes dos cangaceiros. A reportagem retratava o temor que moradores da vila de Espírito Santo, município de Moxotó estavam enfrentando, em virtude da passagem de cangaceiros pela localidade. O trecho que esta dissertação se dedica a analisar, que trata das vestimentas, é parte da narrativa de um vaqueiro, que segundo a reportagem, havia guiado Lampião e o seu bando de Caroá a Umbuzeiro.

Segundo o vaqueiro, Thomaz Anjo, os cangaceiros usavam: “[...] farda côr pólvora com farinha e suas perneiras eram feitas de couro cru. No chapéu, igual ao dos vaqueiros, havia uns gallões de camuça e diversos outros enfeites que denunciavam superioridade”. Pelo relato do vaqueiro, evidencia-se a imponência estética dos cangaceiros, em uma composição de vestimenta funcional, mas principalmente estética,

onde os adornos e o excesso eram de extrema importância para a imagem transmitida pelos cangaceiros.

Neste sentido, aqui se admite que o cangaço e todas as suas tramas, fazem parte de uma região visual mais ampla, o Nordeste, sendo o cangaço um tema escolhido para fazer ver uma região, tendo no banditismo, na masculinidade, brutalidade, virilidade um foco de luz. Segundo Albuquerque Júnior (2009), “a escolha, porém não é aleatória. Ela é dirigida pelos interesses em jogo, tanto no interior da região que se forma, como na sua relação com outras regiões” (p. 61-62). Pensar que por aqueles que inventaram um Nordeste, o perfil sertanejo e cangaceiro prevalecia, é admitir que existem outras formas de ver esta região e seus espaços. O cangaço, o sertão, são elencados como formas identitárias para assertar o Nordeste, para inserir em uma realidade, uma identidade, regional, face em uma identidade nacional.

1.1 Tramando os conceitos

A “identidade nordestina” se insere em um contexto da identidade nacional, sendo esta, um mecanismo que carrega consigo símbolos, discursos e imagens que se tornem comuns a uma maioria; ao se tornarem comuns, é necessário que sejam aceitos por todos e de fácil compreensão, sobretudo visual ao serem lidas pelos olhares, logo, autoexplicativas. Assim, o discurso regionalista, configura-se como um desses dispositivos que instituem a região e suas singularidades em relação ao resto do país, no caso do Nordeste e sua cara sertaneja, esta identidade nordestina foi inventada ao longo dos anos 1930, face a disseminação de identidades brasileiras, entre o novo e o velho, o moderno e o arcaico.

A identidade regional, então era necessária para a legitimidade para a região Nordeste, que estava a ser inventada no início do século XX, sendo esta identidade forjada por uma elite letrada que em virtude do crescimento econômico brasileiro, via o seu lócus de poder perder espaço geográfico, e migrar para o Sudeste. Era importante então criar ou resgatar, nas tramas culturais do Nordeste brasileiro, as sólidas raízes da região em construção, logo, o folclore seria o responsável por guardar a “essência da região”, sendo o expoente máximo da regionalidade nordestina.

Assim, a identidade regional enquanto panteão de representações, abarca o cangaço, o qual encontra-se presente entre o que Albuquerque Júnior chama de “temas

regionais”: uma profusão de temáticas literárias, que ao longo dos anos 1930, foi recorrente na produção de romancistas regionalistas, que serviam como mecanismo de delação das intempéries pelos interiores do Nordeste, sendo o romance de trinta, uma instituição que formou discursiva e imagetivamente, o que hoje se conhece por Nordeste, tomando como base sobretudo as secas e os seus problemas, como o cangaço.

Enquanto uma identidade regional, o cangaço, e os cangaceiros se eternizavam pelo imaginário nacional, pelo imaginário social, como homens que exalavam masculinidade e virilidade, que defendiam a honra; paralelamente, eram esses homens viris e honrados que nas grandes cidades eram assertados enquanto bárbaros, criminosos e animalescos. Logo, no papel de símbolo que define uma identidade regional, o cangaço serve para criar e recriar identidades também particulares, para homens e mulheres dos sertões nordestinos que confiam nestes sujeitos históricos e assim serem representados.

Até aqui esta discussão foi tecida para evidenciar que o cangaço era/é um retalho “da identidade nordestina”, esta discussão se costura com a ideia acerca da invenção da moda brasileira e a constante necessidade em exaltar ou criar uma identidade também para a moda, tomando como base, o próprio Brasil e suas pluralidades. Neste sentido, aqui se entende que a Moda nacional é também histórica. Portanto, enquanto o cangaço servia de gramática visual para os estilistas brasileiros e inventarem os sertões, com base nesta identidade regional, a Moda brasileira assim também o fez, mas com outros signos nacionais.

Para João Braga e Luís André do Prado (2011), a moda brasileira começou a dar os primeiros indícios ainda nos anos 1920, a partir de produções têxteis realizadas por fábricas brasileiras, sobretudo com algodão Seridó, ou algodão Mocó. Esta produção inicial servia principalmente para lançar produtos como meias, e roupas íntimas, no mercado nacional e internacional, por meio de fibras naturais, como possibilidade de competição com os produtos europeus, sobretudo, ingleses. Contudo, aqui se admite que não é possível, ainda falar em uma, ou na Moda brasileira, visto que não se produziam peças que refletissem uma traços identitários de um sistema de moda, ou de uma cultura de moda. A cultura de moda vigente até a primeira metade do século XX, no Brasil, era uma cultura de arremedo, de cópias de modelos estrangeiros que as brasileiras da elite, consumiam.

Esta realidade, no entanto, transforma-se a partir da década de 1960 pelas ações da Rhodia Têxtil¹⁶, em colaboração com o publicitário italiano Lívio Rangan, através do *marketing* de moda, nos editoriais de revistas como *O Cruzeiro* e *Manchete*, que visavam através das roupas, promoverem as fibras sintéticas no mercado nacional. Ao longo dos anos 1960 e a publicidade nacional dos tecidos sintéticos pela Rhodia, a moda passou também por um processo de nacionalização, onde artistas e estilistas agiram conjuntamente para desenharem a moda brasileira por meio de estampados da flora brasileira, fortemente influenciada pelo tropicalismo.

Esta Moda que estava a nascer, aqui merece um destaque por se diferenciar do sistema da moda; se entende como moda brasileira, um conjunto de representações, imagens, discursos, e evidentemente, roupas e estilistas que a partir dos anos 1960, passaram a desenhar uma moda para o Brasil, com base no próprio país, com ideais de *tropicalidade*: fauna e flora, com temas nacionais, e exotismo, conferindo assim uma identidade da/para a moda brasileira, a qual no auge da Ditadura Militar, se pensava e se produzia Moda.

À luz do pensamento de Luz García (2009), a moda brasileira é particular em virtude da sua estética, mais do que os modos de produção das roupas. Ainda que desde os anos 1920 houvesse um incentivo do setor industrial, para a consolidação do mercado têxtil nacional, e assim consolidar o lugar do Brasil em uma produção industrial de fios têxteis, explorando a matéria-prima abundante em terras nacionais para competir com fibras internacionais, é somente durante a década de 1960 que a produção de uma moda brasileira se efetiva.

A nacionalização vivenciada durante os anos 1920 no setor industrial, se combinava com os ideais propagados pela Semana de Arte Moderna de 22, que também buscava inspiração para o Brasil, dentro do Brasil, se afastando dos ideais europeus. Neste sentido, se demarcam os anos 60 para esta produção, pois é a partir desta temporalidade – em compasso com os acontecimentos do Brasil naquele período – que haverá uma

¹⁶ De acordo com Maria Claudia Bonadio (2005), a Rhodia chega no Brasil em 1919, sendo a filial brasileira da empresa francesa, Rhône-Poulenc; inicialmente não produzia fios sintéticos, nem moda, esta produção aconteceria somente a partir de 1955, como forma de introduzir no mercado brasileiro, o consumo de fibras sintéticas. As roupas da Rhodia, serviam como publicidade para os fios sintéticos que estavam a ser inseridos no mercado nacional, como o nylon, e o poliéster, fios que destoavam das condições mais frescas de fibras naturais como o algodão, mas que precisavam de sua inserção no mercado nacional, encontrando nas roupas da moda, e principalmente na publicidade de moda, mecanismos de promoção destas fibras, novas e até então desconhecidas entre os consumidores brasileiros.

produção brasileira “livre” das imposições e das cópias e arremedos europeus, sobretudo franceses. Se diz “livre” entre as aspas, pela constante recorrência a padrões internacionais na produção de moda, contudo, estes cedem espaço para estampas, signos, temas nacionais.

Em contrapartida, esta moda desenhada a partir de 1960, é compreendida como folclórica: “[...] utilização de cores primárias e secundárias, traços simplificados de ferramentas artesanais que resgatam a representação da natureza tropical, adornos com sementes, contas, conchas, penas ou escamas” (Garcia, 2008, p. 5). Sendo a moda um sistema que indica para o futuro, em um tempo contemporâneo a si mesmo, os ideais da moda brasileira ao longo dos anos 1960, evidenciavam um conjunto de representações marcado por ideais que beiravam a selvageria, o atraso, o primitivismo dos tempos coloniais, tempos estes marcados pelos corpos expostos dos povos originários, pela ausência de roupas, que também se materializava na moda:

[...] formas reveladoras curtas ou decotadas, esvoaçantes, entreabertas etc., com aspectos finalizadores do feito e acabados à mão, como amarrados, desfiados, tintos desuniformemente e assim por diante. Lembrem-nos, constantemente, da nossa nudez indígena que deixou perplexos nossos “descobridores.

Os ideais de uma moda brasileira desenhada na década de 1960 evidenciam traços de brasilidade daquela época, tendo em vista que a brasilidade é um conceito histórico, portanto volátil mediante o seu tempo, a partir das representações culturais acerca dela, é uma palavra sonora variante, que ao longo do tempo assumiu diferentes conotações, mas que, no caso da moda, como será abordado aqui, assumiu uma recorrência visual para representar o Brasil e representar o Nordeste, tomando como base os sertões e o cangaço, como identidades nordestinas, como identidades brasileiras.

Ainda que não seja o arremate deste estudo, dedicar-se à emergência da produção nacional de Moda pelos anos de chumbo, considera-se necessária, uma exposição acerca deste período e as tramas da Moda brasileira. Ao longo dos duros anos de intervenção militar, sobretudo ao longo dos anos 1960, houve uma forte iniciativa e incentivo institucional no âmbito cultural, alinhado à modernização brasileira, ainda que a censura, patrulha e repressão artística dessem o rosto das representações do período.

Para tanto, Natalia Fernandes (2013) compreende que as ações dos militares, foi de formar e praticar uma “política de cultura” no Brasil, a partir do Conselho Federal de

Cultura, em 1966. Em uma tríade de ações por parte do governo: a censura em relação aos artistas e considerados subversivos; o investimento em infraestrutura e a criação de órgãos para o planejamento da cultura. Bem como, acrescenta-se ainda a facilitação de consumo por parte do regime, em bens como a televisão e a propagação de ideias pelos canais televisivos, bem como, patrocínio dos militares nestes espaços midiáticos.

Pelas análises empreendidas até aqui, assume-se que, através das políticas de incentivo à cultura, também no âmbito da moda, esta se verificou – ao menos que em sua fase inicial da moda brasileira – por parte dos militares. Evidentemente, que, pelos focos de incidência, na cultura nacional, na historiografia e História da Moda brasileira, ao se pensar em moda e ditadura, o nome de Zuzu Angel – apresentada posteriormente – chegue primeiro, pela sua moda política. Entretanto, pela nacionalização brasileira ocasionada pelos militares, pode-se dizer que esta também foi sentida pela Moda brasileira na sua fase inicial; esta, representada pelas ações da Rhodia, e as inspirações nacionais que teve na costura de uma Moda brasileira, rodeada de identidades nacionais, identidades regionais, identidades de/da moda.

Entre identidades, da moda, dos sertões, do cangaço, do Nordeste, interessa aqui entender as representações produzidas na moda, através dessa identidade nordestina baseada nos sertões. Como mencionado na Introdução, a primeira representação dos sertões na Moda, data de 1963, um conjunto de *tailleur*¹⁷ desenhado por João Miranda presente na coleção *Brazilian Look*, e estampado pelo artista plástico cearense, Aldemir Martins (1922-2006). Seria Aldemir, o responsável por conceber uma série de primeiras representações de um sertão nordestino na Moda nacional, em virtude desta concepção espacial do artista referente à sua arte.

1.2 Sertões sintéticos, cactos e cangaceiros

Em virtude de uma demanda da moda brasileira em criar uma identidade para o Brasil, uma identidade para si, com base no Brasil, as primeiras investidas mapeadas aqui, se baseiam nas peças produzidas pela Rhodia Têxtil, pela Rhodia, os sertões foram introduzidos em passarelas nacionais e internacionais, foram conectados, não estando apartados, isolados, eram, portanto, contemporâneos ao cenário da moda que se pretendia nacional em vias de ser internacional. Estes sertões apropriados pela Rhodia, contrariam

¹⁷ Conjunto de blazer e saia, popularizado por Christian Dior em 1950.

noções estereotipadas de que os interiores nordestinos eram afastados de grandes centros urbanos, visto que, suas representações circulavam pelas principais revistas de variedade do país.

Logo, se admite aqui, que estas representações iniciais dos sertões na Moda, já saíam em contrapartida com um imaginário nacional acerca da lonjura, do atraso e do artesanal para definir estes espaços. Sendo as fibras sintéticas uma tecnologia inovadora que chegava no Brasil, através da Rhodia Têxtil, que imperava na sua fabricação, o uso de tecnologias, um maquinário específico, importação de técnicas para a criação destas fibras, que se tornavam tecidos, e posteriormente, roupas, se evidencia um compasso, um acompanhamento temporal, dos sertões com novidades instaladas no país.

Consumir roupas sintéticas no Brasil dos anos 1960 era uma novidade, sobretudo pela estranheza da população em relação às fibras, pois eram tecidos mais quentes do que as peças de algodão, comumente utilizadas para a produção de roupas. Ainda assim, os sertões foram representados em peças sintéticas, de caráter inovador no mercado têxtil brasileiro, que paulatinamente, a partir da Rhodia, se estabelecia.

Entre as coleções da Rhodia ao longo dos anos 1960, destacam-se algumas produções que tiveram entre o mote conceitual, entre sua gramática visual que criava uma identidade da/para a moda nacional, pode-se dizer que as representaram os sertões pelas suas produções. Logo, estes sertões, eram modernos na fabricação, por serem costurados com maquinários, com tecnologias inovadoras no mercado têxtil brasileiro. Ao passo que foi tomado e apropriado por sujeitos sertanejos, que traduziam uma visualidade árida e áspera, cangaceira, atrasada em virtude do tempo, tempo em que foram produzidas as representações e que se extinguiu pelos sertões nordestinos, as atividades cangaceiras.

Neste sentido, a primeira referência aos sertões nordestinos, encontra-se na coleção *Brazilian Look* (figura 01), uma coleção de verão que foi apresentada internacionalmente na Itália, Líbano e Portugal, aportando no Brasil e desfilada na FENIT. Pelas páginas da Revista *Manchete*, se conclui que era importante para os produtores da Rhodia, lançarem moda brasileira com excelência, digna de importação, assim como o café, evidenciando que o Brasil produzia não somente bons grãos, como estava alinhado com tendências internacionais de moda, produzia modernidade pelos tecidos, pelas estampas e tecnologias do maquinário. A moda desta coleção, como nas seguintes, evidenciava uma moda autoral, própria, colorida, mas com toques cosmopolitas.

Figura 01: Brazilian Look



Fotógrafo desconhecido. 1964.

Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&Pesq=%22brazilian%20look%22&pagfis=52375>.

Acesso em 16 de out de 2023 às 19:00.

Pela excelência do café brasileiro, em *Brazilian Look*, o grão é referenciado na parte superior da imagem da coleção, pelos grãos de café que servem de adorno estético para o título, escrito em verde, evidenciando uma brasilidade da/para a coleção, em virtude da cor predominante da bandeira nacional. Nesta produção de verão, fotografada essencialmente em Veneza, as modelos posavam entre pontos turísticos marcantes da cidade: a torre de Pisa, as escadarias e catedrais. Pela figura 1, as modelos posaram em Veneza com roupas que exaltavam brasilidade: a modelo em primeiro plano, deitada no barco, usava saia de pele de onça baiana, o que evidenciava um caráter selvagem do Brasil, calcado em uma convivência com animais exóticos, um caráter dotado de interesses onde a imagem exterior de um Brasil dominado por animais.

Em compensação, a modelo do segundo plano que olha para frente com braços abertos e feição séria, usava um conjunto de calça com robe, desenhado por João Miranda, e estampado por Aldemir Martins. A roupa estampada de sóis amarelos, e pés de milho, reunia as cores da bandeira nacional, evidenciando mais um produto agrícola: o milho; curioso pensar que entre as ações da Rhodia, era importante que elementos modernos

fossem apresentados: a tecnologia dos fios, a qualidade dos sintéticos, o maquinário, a própria moda que seguia padrões estrangeiros. Contudo, os motivos estampados nestas peças, em sua maioria retratavam um Brasil essencial e extremamente agrícola, rural, com presença marcante de uma fauna selvagem e perigosa.

Pelas tramas dos sertões na Rhodia, a primeira aparição deste espaço, aconteceu nesta coleção analisada, por um conjunto de *tailleur*, com estampas de pequenos cangaceiros. Por ser a primeira representação do sertão na Moda, e corresponder a um universo como o cangaço, aponta novamente para uma visão que o Brasil tem consigo mesmo assim como a sua imagem exterior; estas roupas foram fotografadas nas escadas da Piazza di Spagana¹⁸, e contrastavam com outro elemento que a Rhodia considerava importante para a exportação e projeção brasileira: a tropicalidade da flora brasileira, neste caso, materializada pelas frutas tropicais, com estampas de frutas-pão, estampadas em tons de amarelo e verde, as cores predominantes da bandeira do Brasil.

Entretanto, a que pontos e pespontos estas “inovações” eram empreendidas? Ao passo que a Rhodia se inspirava no Brasil da rusticidade, em um “Brasil profundo”, veiculando ideias de nacionalismo a partir do ruralismo e representações da fauna e da flora, tomava como base países europeus para a promoção de suas promoções. Uma atitude paradoxal, visto que a empresa evocava referências e representações brasileiras à luz de um olhar estrangeiro, através do publicitário italiano Lívio Rangan na composição do nascimento de uma Moda brasileira, mas que se pretendia ser mais estrangeira do que nacional, ao primordialmente apresentar as coleções, internacionalmente, e posteriormente, desfiladas no Brasil.

As modelos posam ao fundo de um monumento europeu, sendo a Europa, no contexto de produção do editorial da coleção *Brazilian Look*, um espaço marcado pela antiguidade, por construções que resistiram ao tempo, pelas construções de Veneza, as escadarias di Spagna. A Rhodia, por se dedicar a inventar uma cara, uma identidade para a moda brasileira, assinalou o país como temática para si mesmo; nada de mais novo para uma moda que estava a nascer, deste modo, do que se inspirar nas riquezas, representações pouco usuais do Brasil, do que o próprio Brasil e suas particularidades: a fauna, o futebol, o carnaval, o folclore nordestino.

Logo, posar entre templos, estátuas, escadarias, portões envelhecidos, com roupas novas e inovadoras, significava desafiar a própria lógica temporal da Moda. Se a Moda,

¹⁸ Praça romana marcada como ponto turístico.

surgiu na Europa moderna, seria no mínimo, pretensioso da parte do Brasil, que lentamente costurava as tramas de sua moda em nascimento, chamar o continente onde a Moda primeiramente conseguiu se manifestar, de velho, assinalando para si, o novo, significa subverter os padrões temporais (figura 02).

Figura 02: Sertões na Rhodia



Fotógrafo desconhecido, 1964.

Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&Pesq=%22brazilian%20look%22&pagfis=52391>.

Acesso em 16 de out de 2023 às 19:00.

Aqui se admite, que, pela visualização da fotografia acerca do *tailleur* estampado com cangaceiros, a compreensão visual e imagética, os contornos e cores acerca deste universo, os traçados que Aldemir concebeu neste primeiro momento, para apresentar o Nordeste, pelo sertão e pelo cangaço estão/são enebriados, turvos, embaçados, esmaecidos. Contudo, se torna mais importante para a compreensão desta dissertação acerca das representações dos sertões, a compreensão da Rhodia, de Martins sobre o Brasil e sobre o Nordeste, bem como os meandros que estas apresentavam e agora apresentam em virtude das leituras aqui empreendidas.

Em seguida, as representações acerca dos sertões se fizeram presentes nas coleções *Brazilian Style* e *Brazilian Primitive* (1964, 67). Sobre a *Brazilian Style*, uma coleção que visava:

(...) valorizar os mais talentosos artistas e artesãos brasileiros e para demonstrar o alto nível criativo da indústria nacional, nos setores têxtil e de confecções, ao mesmo tempo em que procura enaltecer, em seus temas, a beleza brasileira. (Revista Manchete, 1964, p. 123)

Sendo as roupas da Rhodia, uma produção colaborativa entre artistas, costureiros e revistas de variedades, o edital da coleção *Brazilian Style* foi realizado na revista Manchete, mas também na *Jóia*; aqui sobretudo, se dedica a análise da Manchete, em virtude do editorial de moda, completo realizado pela revista, bem como pela qualidade fotográfica das imagens aqui apropriadas (figura 03).

Figura 03: Capa editorial da coleção Brazilian Style



Fotografia de Atsushi Shiiki. 1964.

Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&Pesq=%22brazilian%20style%22&pagfis=58615>.

Acesso em 10 de out, 2023 às 11:00.

As fotografias do editorial foram realizadas no Japão, visto que fazia parte do roteiro da coleção itinerante; pela imagem, identifica-se ao fundo a predominância da mata verde, que encobre a construção do templo de Chion-In em Kyoto. As modelos são encobridas por uma faixa que anuncia o que seria a coleção *Brazilian Style*, um verdadeiro *patchwork* de tendências; é possível atestar que os rostos das modelos em sua maioria,

estão cobertos para uma evidência maior das peças, visto que, as próprias modelos também funcionavam como meio publicitário das roupas. As cores desta capa, também contam uma história de brasilidade, tendo em vista a predominância verde da vegetação, o nome da coleção escrito em azul e o símbolo definidor desta produção, em amarelo; símbolo este que também tem traços fortes com os sertões, visto que é um casal de cangaceiros, desenhado por Aldemir Martins.

Entre as páginas da *Manchete*, veículo de imprensa responsável por veicular esta coleção, destacavam-se as aproximações com produções francesas, com as tendências para o biênio 1964-65, inspiradas no Oriente, sem perder os traços brasileiros, como apontado na reportagem: “Linha básica francesa, com acentuada influência oriental, em modelos sobre estampados e com detalhes autenticamente brasileiros” (Manchete, 1964, p. 59). Entre estes detalhes autenticamente brasileiros, aqui é destacada a referência aos sertões nordestinos a partir da colaboração entre Aldemir Martins e Julio Camarero (figura 04).

Figura 04: Blusa túnica estampa de Aldemir Martins



Fotografia de Atsushi Shiiki. 1964.

Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=%22brazilian%20style%22&pasta=ano%20196&hf=memoria.bn.br&pagfis=58627>.

Acesso em 11 de out de 2023 às 09:55.

A brasilidade proposta pela Rhodia, era aparentemente, um bastidor empresarial, em consonância com as demandas industriais durante o período da Ditadura Militar; a empresa, que se valia de uma gramática visual calcada em temáticas brasileiras, elucidava simbolicamente, pelas peças, discursos acerca das coleções. Uma brasilidade que aqui é investigada e problematizada, pelas escolhas da Rhodia, a principal delas, se valer de títulos com palavras estrangeiras – Brazilian Look, Brazilian Style, Brazilian Primitive – para as suas produções. Logo, estas referências brasileiras, assim como as representações dos sertões, eram baseadas em puras estratégias de *marketing*, haja vista a dificuldade da recepção do público brasileiro, em consumir as fibras sintéticas da Rhodia.

Neste sentido, a análise sobre a brasilidade e sobre a regionalidade, volta-se para a representação de um cacto estampado na blusa da modelo ao fundo da fotografia, pela legenda, ambas as peças foram desenhadas e estampadas pela mesma dupla: o costureiro paulista Júlio Camarero, e o artista cearense, Aldemir Martins. Pela fotografia, a modelo que usa a blusa túnica, posa para a câmera estendendo o braço, evidenciando a continuidade da estampa que não se faz presente somente entre pela extensão do comprimento da peça.

Adornada com flores na cabeça, e acessórios de miçanga, a modelo encara a câmera, não desvia o olhar, posa com firmeza, ao contrário da modelo de conjunto estampado preto, que desvia o olhar. O cacto presente na peça, contém flores nas pontas dos cactos estampados blusa, algumas ainda em botão, estampadas nos ombros, e outras, desabrochadas, pela extensão dela. Sendo o cacto um símbolo identitário para o Nordeste, por tratar-se de uma planta que “fuloresce na seca”, em sua composição, muitos são os espinhos que lhe protegem, contudo, na estampa de Martins, os espinhos brancos, pontiagudos, que espetam quem ainda nem tocou no cacto, foram substituídos por traços mais suaves, com espinhos menos ásperos. Seus cactos, são também gordos, grossos, robustos, ainda que demarquem aridez, aspereza, secura, nesta representação pode-se dizer que o artista apresentou uma espécie menos miserável, que se contrasta com a vegetação cheia do templo onde foi fotografada.

Por meio desta representação, o cacto é aqui concebido como símbolo de uma identidade nordestina calcada no sertão, segundo Albuquerque Júnior (2009), foi apropriada como elemento regional para definir a nação brasileira no esforço de, por meio de signos, criar uma identidade, moderna. Para tanto, Tarsila do Amaral é uma artista que muito se apropria desta espécie vegetal para compor uma visualidade para o Brasil: “nos quadros de Tarsila do Amaral, surgindo em paisagens que nada têm a ver com as paisagens naturais da caatinga nordestina onde é predominante” (2009, p. 69). O cacto estampado por Martins, dialoga em partes com a teoria do historiador, acerca desta espécie enquanto definidora de uma realidade oposta à que está inserida, visto que, foi representada em uma roupa que foi fotografada em uma paisagem oriental, estrangeira ao Brasil, bem como, foi fotografada em meio à outras plantas que não as da caatinga sertaneja.

Martins ainda estampou na coleção *Brazilian Style*, outra blusa, que tinha o sertão como inspiração, desta vez, o universo do cangaço, para conferir um lugar para a moda brasileira, baseada no próprio país e nas suas particularidades (figura 05).

Figura 05: Conjunto estampado por Aldemir Martins com motivos de cangaceiros



Fotografia de Atsushi Shiiki. 1964.

Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&Pesq=%22brazilian%20style%22&pagfis=58628>.

Acesso em 10 de out de 2023 às 13:00.

Esta representação, trata-se da modelo ao fundo, usando um conjunto de short e blusa, sendo a blusa, cor de rosa, estampada com um casal de cangaceiros, casal que estampa o símbolo da coleção *Brazilian Style*. Ainda que a visualização inebrie os traços característicos de Martins que deram os contornos dos cangaceiros pelos chapéus, de abas grandes, que nordestinos – sertanejos ou não – se identificam, e se sentem representados por um símbolo problemático, que consigo, traz enunciados de crime, violência e tortura; outro traço marcante presente na blusa, é o estampado presente na barra, na gola, formando uma espécie de moldura, remetendo à uma pintura. Se lê aqui, que esta moldura, geométrica, remete às cartucheiras usadas por cangaceiros pelas empreitadas pelos sertões.

Estes sertões cangaceiros, na coleção analisada, contrastam com a paisagem repleta de vegetação, contrastando com as construções de madeira, que segundo o editorial da *Manchete*, eram casas de campo, cobertas por palhas nos telhados. A modelo que olha para cima, posa para foto com pernas abertas, e roupas curtas com partes do corpo à mostra, o que faz sentido se for considerado que a imagem do Brasil, dentro e fora dos territórios nacionais, calcada na sensualidade feminina com o corpo como evidência. Contudo, destoa totalmente das imagens das cangaceiras, pois entre os sertões, estas mulheres andavam com os corpos cobertos por meias, vestidos longos, braços cobertos, e em poses submissas aos seus maridos (figura 06).

Figura 06: Maria Bonita



Fotografia de Benjamin Abrahão Botto. 1936-37.

Disponível em:

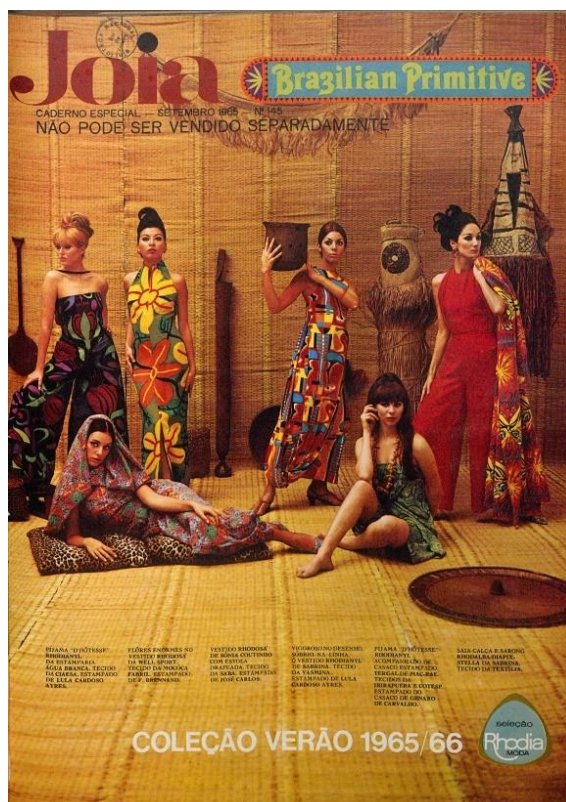
<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=%22lampi%C3%A3o%20e%20maria%20bonita%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=88235>.

Acesso em 10 de out de 2023 às 15:00.

Martins ainda representou os sertões na Rhodia na coleção seguinte: *Brazilian Primitive*, coleção para o biênio 1965/66, uma coleção de primavera/verão, a qual teve a revista *Jóia* como veículo principal de divulgação. Pelas páginas da *Jóia*, a coleção: “está cada vez mais brasileira, tanto no estilo como no colorido. Estampados, figurinos e acessórios buscaram na arte primitiva do Brasil a inspiração principal”. Por se tratar de uma coleção tão brasileira – talvez até “mais brasileira do que as anteriores a ela”, *Brazilian Primitive* também seria exportada para a América do Norte e países da América do Sul, mas após o desfile na FENIT, passaria pelas capitais brasileiras.

Através do editorial, entende-se que esta coleção trazia consigo ares primitivos, artesanais, por meio de símbolos e imagens como peles de animais, redes, exacerbado uso de palha na composição visual do editorial, as padronagens dos tecidos, com forte uso de cores vibrantes, remetendo aos tecidos africanos (figura 07).

Figura 07: Capa revista *Jóia*, editorial especial *Brazilian Primitive*



Fotógrafo desconhecido, 1965.

Disponível em:

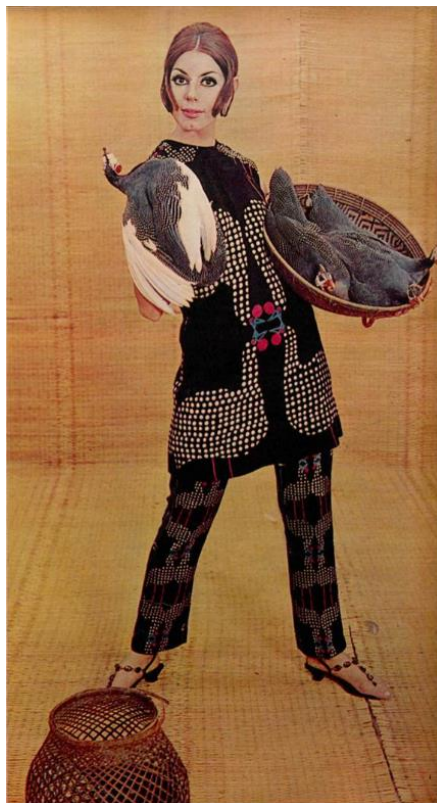
<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110485&pesq=aldemir%20martins&pagfis=11524>.

Acesso em 11 de out de 2023 às 7:00.

De partida, pela capa da edição de setembro de 1965, o primitivismo carrega também uma simbologia de brasilidade, em uma iniciativa xenofóbica em relação aos povos originários, em virtude das representações que a equipe da Rhodia, em colaboração com a *Jóia*, projetam para um cenário: a incidência da luz amarelada que constrói imagetivamente a imagem, objetos de palha como cestos, os tapetes e as paredes que as modelos estão sentadas, deitadas ou em pé, remetendo à moradias dos povos originários, as ocas, assim como, a presença da rede ao fundo da imagem. Pelas roupas das modelos, a brasilidade, grande objetivo da Rhodia em criar uma identidade para a moda, é refletida pelo uso de cores fortes, vibrantes, em combinação com estampas de flores.

Pelas representações sertanejas, esta elencada se trata de um conjunto de túnica e calça, com estampas de guinés, guinés que também estão presentes na fotografia de moda, dentro de um cesto, e na mão da modelo (figura 08):

Figura 08: Conjunto túnica e calça estampada com motivos de galinha d'Angola por Aldemir Martins



Fotógrafo desconhecido, 1965.

Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110485&Pesq=aldemir%20martins&pagfis=11526>.

Acesso em 11 de out de 2023 às 7:30.

Aqui se admite que é uma representação sertaneja pela presença de guiné na imagem – e aqui por ser uma escrita sertaneja, se prefere o uso do termo guiné, em detrimento de “galinha d’angola” – ainda que esta espécie aviária houvesse sido inserida em terras brasileiras, ao longo da colonização, os guinés são característicos da farta culinária dos sertões nordestinos, em virtude da fácil domesticação dos animais em questão, presentes principalmente em banquetes matrimoniais. Pela roupa da modelo, com fundo preto, remete diretamente à estampa marcante dos guinés, repleto de poás brancos e cabeça e bico coloridos.

A última representação dos sertões sintéticos da Rhodia, também está presente no editorial da coleção *Brazilian Primitive*, por um viés pecuário deste sertão, as roupas, os elementos cenográficos, os adereços apontam para um sertão vaqueiro, onde as reis

imperam. Sendo o sertão, o espaço que durante a colonização, foi resguardado à pecuária, atividade que permitia a sedentarização e o povoamento dos “rincões do Brasil”, um Brasil colonial, logo, primitivo, fazia sentido que esta visualidade também se fizesse presente em uma coleção que pretendia enaltecer o primitivismo brasileiro. Logo, o vaqueiro sertanejo, é um dos icônicos personagens de uma história e historiografia dos/para os sertões, costurado como aquele que se embrenha pelas tramas do sertão em busca da rei desgarrada.

É o vaqueiro, que compõe a paisagem do sertão, mas que também foi operacionalizado como símbolo de identidade deste espaço, seja por meio de suas roupas características, que de nada têm de informação de moda¹⁹, visto que a função primordial é proteger dos galhos secos, da vegetação fechada à entrada de estrangeiros, da dureza de sertões retorcidos por árvores secas. Ou pelo seu icônico chapéu, que influenciou chapéus também icônicos, dos cangaceiros, os vaqueiros servem de símbolo identitário, visto que, pela história de colonização dos sertões, foi um sujeito histórico ativo, transformando-se em lenda, em personagem místico, e principalmente conhecido pelas vaquejadas, “diversão” que perdura na contemporaneidade pelos sertões do Nordeste (figura 09).

Figura 09: Sertões vaqueiros na Rhodia

¹⁹ Diz-se que o vaqueiro não tem informação de moda, por sua indumentária clássica, ser relacionada diretamente com uma produção artesanal, voltada para o uso exclusivo e de forma funcional, entre as caatingas dos sertões nordestinos. Em contrapartida, ainda que o seu terno, não seja marcado primordialmente, por um valor estético, ou ainda, por uma velocidade rápida, como roupas da moda, a roupa do vaqueiro, constantemente foi/é apropriada por estilistas, onde é concebido como símbolo regional.



Fotógrafo desconhecido, 1965.

Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=110485&pesq=aldemir%20martins&pagfis=11530>.

Acesso em 10 de out de 2023 às 08:00.

Pela imagem, se operacionaliza um sertão primitivo, marcado pela miséria, secura, aridez, sertões vaqueiros, que assim como gibões curtidos em couro, curtiram suas histórias pelos sertões. Estes sertões vaqueiros, ainda que compusessem uma gramática visual calcada em sujeitos históricos estereotipados: o beato, o cangaceiro, a prostituta da cidade pequena; o vaqueiro, no caso da moda brasileira, destoa de uma repetição cangaceira para representar o sertão, logo, representar o Nordeste. Contudo, a fotografia da Rhodia²⁰, é marcada pela imagem sobrevivente de um imaginário popular acerca dos sertões, de cabeças de gado esqueléticas; sertões famintos, que de tanta fome, os retratos são de esqueletos, do que um dia foi alguma coisa.

²⁰ Pelo mapeamento de reportagens, empreendido ao longo do trabalho em questão, a autoria das peças vaqueiras, até a data da escritura do estudo, é desconhecida.

Este sertão do passado, de fibras naturais como algodão, da arte de transformar couro em roupa para vaqueiros, ganhou costuras e informação de moda, por meio das roupas, das poses das modelos quando fotografadas; são sertões de vaqueiros e de vaquejadas, onde dos currais as letras, praticam-se uma profusão de atividades. As vaqueiras da Rhodia, posam para a foto com pernas abertas, exaltando os ideais da juventude da época, marcadas pelas manifestações e movimento feministas.

O conjunto de roupas curtas, com membros à mostra, revelam modelos com posse dos seus próprios corpos, modelos vivas, que contrastam com a paisagem morta, com a natureza morta, que estão em segundos planos: a cabeça do boi, empalhada na parede, assim como a sua pele que serviu de tecido no fundo da imagem. As sandálias, que a modelo presente no primeiro plano, usa, revelam também uma identidade sertaneja: conhecidas como xô boi. Estes calçados são derivações das sandálias de cangaceiros, abertas na parte do calcanhar, e na frente com bicos quadrados, comumente costuradas/curtidas em couro.

Neste sentido, pelas representações apresentadas a partir das obras de Aldemir Martins em colaboração com a Rhodia Têxtil, revela-se que o artista cearense, representava a si mesmo quando representou os sertões na arte que viraria moda, representava o seu espaço, sertanejo e assim traduzia a sua concepção de região, de Brasil. Nas pesquisas que culminaram nestas argumentações, se tem as evidências históricas sobre os reais interesses de Martins, em suas obras, em sua arte.

Para Maria Eliene Santos (2015), Martins reunia em sua produção artística traços identitários para/da nação brasileira, com toques de brasilidade, dotados ao seu modo, à sua compreensão do que era ser brasileiro, o que era ser o Brasil. Logo, esta compreensão *martiniana* revela um Brasil curtido nos “rincões” nordestinos, nos “rincões” cearenses, à luz de traçados marcantes que serviam para ilustrar clássicos romances da geração de 30: *Os Sertões*, *Vidas Secas*, *O Quinze*. Pelos traçados, com poucos elementos, e significados gritantes, os sertões ganhavam os contornos, logo, é possível dizer que na arte e na moda, Martins constitui um primeiro arquivo visual, pelos signos utilizados para se referir ao espaço sertanejo, ao espaço brasileiro: “[...] suas imagens, ao fazerem convergir narrativas sobre a nação, fizeram sentido e foram apreendidas como representativas de uma comunidade” (p.41).

Através das representações de Martins na/para a Rhodia pelas estampas, identificam-se traços típicos de uma nação em sua compreensão, fosse pelos tipos regionais: cangaceiros, pela flora, demarcada por cactos, e frutas, ou pela fauna, representada pelos guinés. Estes demarcadores, serviram nas obras de Martins na moda, para contar uma história do Brasil, pelos elementos típicos das regiões, sobretudo do Nordeste, do Ceará e dos sertões.

Assim como, se percebeu que ao longo das pesquisas sobre a presença e recorrência dos sertões na Rhodia, que, importava para a empresa em questão a promoção de fibras sintéticas, produzidas e desenvolvidas pela mesma, em terras brasileiras. Os discursos da Rhodia, de criação de uma Moda brasileira, carregados de ideais de brasilidade, com identidades regionais, eram também marcados por costuras em desacordo: pela implementação do consumo de fios sintéticos, em detrimento de fibras naturais, pelos editoriais produzidos internacionalmente ao invés dos solos nacionais para possivelmente exaltar as paisagens brasileiras, pelas escolhas dos nomes das coleções, com nomes em inglês.

Uma brasilidade, ou até mesmo um Brasil, realizado pela Rhodia, mas que era enviesada pelos olhares italianos e estrangeiros do publicitário Lívio Rangan, que abusava dos estereótipos de selvageria, barbárie e primitivismo brasileiros, na construção de imagens nacionais. Em consonância, a presença dos sertões foi marcada pelas ações de Aldemir Martins, que ao conceber os sertões nordestinos, acabava por conceber o seu país; entretanto, os sertões, nestas que aqui são ditas como “primeiras representações”, receberam os traços da mineira Zuzu Angel.

Os primeiros sertões na Moda brasileira, se fizeram presentes ainda pelas costuras de Zuzu Angel (1921-1976), ao apresentar novamente o cangaço internacionalmente na sua moda no fim dos anos 1960 e início dos 70. Zuzu é uma personagem já muito conhecida pela historiografia de moda brasileira, sobretudo pela sua moda política, dotada de protesto e militância, evidenciando o poder político, subversivo, de contraste, combate, resistência contra regimes e opressores. Contudo, esta análise se volta a entender Angel, em um primeiro momento de sua moda exportada, pelos ideais de brasilidade, de *sertanidade*, assim como Martins.

Zuzu, tal como Martins, também era sertaneja, contudo, seu sertão molhado e mineiro não foi baleado por cangaceiros ao longo dos anos 30, muito menos enfrentou

grandes períodos de seca e estiagem, mas ainda assim, era um sertão, o seu sertão, um sertão brasileiro, oposto ao panteão imagético-discursivo, dos sertões do Nordeste. A incidência de Zuzu é aqui colocada em segundo plano no tocante às representações acerca dos sertões na Moda nacional; propositalmente, este estudo inaugura um novo início para os sertões apresentados entre as passarelas de moda, reivindica-se ainda, o lugar de Martins na produção visual dos/sobre os sertões a partir da Rhodia, visto que, em análises até esta, Zuzu Angel é concebida como a pioneira nestas representações.

Talvez por um maior sucesso como costureira, que, de fato, se opõe a Martins, que não foi costureiro e sim artista plástico, Zuzu seja evocada como a primeira costureira²¹ a desfilar os sertões do Nordeste. Ou pela série de contatos estrangeiros, que permitia uma maior circulação de suas produções pelo exterior, sobretudo nos Estados Unidos, seja pela projeção pessoal enquanto costureira que assinava as próprias coleções, novamente oposta à Martins que assinava desenhos que virariam estampas, tecidos e posteriormente roupas. E até mesmo por uma inserção sudestina no círculo de produção de moda brasileira em nascimento ao desenhar suas coleções, ainda que Martins também estivesse inserido na porção Sudeste brasileira, e estreitasse relações com nomes importantes da moda nacional.

Por esta série de motivos, se apresenta uma nova possibilidade de leitura para as leituras sobre os sertões na Moda, inserindo como ponto de partida para este estudo, um sertanejo, do Nordeste, e não uma sertaneja de Minas Gerais; inserindo como ponto inicial, um sertanejo que ao retratar o espaço de onde proveio, ao invés de se apropriar de uma região que não a sua. Esta apropriação se faz presente em todos os sujeitos que representaram os sertões na moda, e aqui não se faz uma hierarquia, ou juízo de valor acerca do mais ou menos sertanejo, ou de quem é ou não nordestino para constituir suas produções. Importa mais as compreensões, as referências, e sobretudo as lutas de representação a partir da estética sobre estes espaços.

Logo, o sertão apropriado por Zuzu, não se pode dizer que seja um sertão dela, mas uma apropriação de um espaço outro, de um mundo outro, do outro, para si, para dar

²¹ O termo costureira, é escolhido, em um alinhamento às concepções da época a qual Angel atuou, trabalhando enquanto a desenvolvedora da parte conceitual, simbólica, de suas produções, assim como, manuais, de costurar as roupas. Em consonância, nas páginas dos periódicos utilizados, para a confecção desta fase do trabalho, a costureira assim também era referida; a explanação de forma verticalizada apresentar-se-á no terceiro capítulo, apontando as diferenças temporais para se referir de maneira correta em virtude ao tempo em questão.

a voz a este espaço, de quem possivelmente não se conheceu, não se viveu, mas que por este espaço falou, ceifando o lugar dos seus próprios agentes “falarem por si”. Não obstante, esta iniciativa outra de tomar para si a missão de apresentar os sertões, se segue pela história da Moda brasileira.

Pelas pesquisas aqui realizadas, as representações dos sertões de Zuzu, estiveram presentes na coleção *Dateline Colection I*, de 1970, uma coleção produzida em tecidos nacionais, com uma profusão de estampas, predominando as flores, exalando a *tropicalidade* brasileira pelos estampados. Pelas páginas da revista *Manchete*, a coleção era destaque pela combinação entre tecidos extremamente nacionais e a forte presença do artesanato brasileiro entre as roupas, distribuídos entre 50 modelos, com modelagens extremamente femininas. Esta coleção, segundo Adriana Negreiros (2018) foi desfilada em Nova York, em 18 de novembro de 1970 causando alvoroço entre as consumidoras da loja de luxo Bergdorf Goodman, pelas inspirações que a mineira abusou ao construir a sua coleção dotada de brasilidade, exaltando tipos regionais como baianas e cangaceiras, bem como, elencou Carmem Miranda e Maria Bonita, enquanto mulheres que representavam o Brasil, por meio da sua composição estética, da sua composição imagética.

Aqui se destacam dois modelos, que tiveram na gramática visual sertaneja e cangaceira, que assim como os cangaceiros representados por Aldemir Martins, muito destoavam das indumentarias clássicas dos bandidos dos sertões nordestinos. Com traços muito femininos, Zuzu, tinha como público principal, mulheres, confeccionou uma coleção com uma predominância de acessórios, conferiam às peças, um quê de feminilidade (figuras 10 e 11).

Figura 10: Cangaceira de Zuzu Angel

Figura 11: Coleção Dateline Collection I



Disponíveis em:

<https://www.zuzuangel.com.br/documental/fotografia-de-modelo-usando-pecas-criacao-zuzu-angel-inspiradas-no-cangaco-brasileiro>.

Acesso em 20 de out de 2023 às 07:00.

Pelas fotografias de moda, se assume que Maria Bonita, uma mulher sertaneja, foi transformada na coleção de Zuzu como símbolo de brasilidade, como signo da cultura brasileira, carregando uma identidade nacional calcada no Brasil “profundo”. As roupas de corte reto e largo, contrariam uma lógica dominante do/pelo gênero, acerca das roupas femininas, sobre serem justas e curtas, enquanto as masculinas, compridas e largas. Nas fotografias, as modelos usam tecidos floridos, que, em contraposição aos adereços de couro presentes nas roupas de Zuzu: cintos, bolsas, chapéus, cartucheiras, evidenciam uma feminilidade colorida, e destoam de uma paleta de cores telúrica, assim como de temas imagéticos para representar o sertão.

Por estarem maquiadas, com roupas produzidas por uma renomada costureira brasileira, responsável por apresentar os traços regionais do Brasil internacionalmente, com acessórios da moda, e roupas que destoavam das usadas nos sertões nordestinos, por evidentemente, se tratar de uma coleção de moda, a produção de Zuzu escancara um descompasso com as realidades sertanejas que paira(va)m no imaginário nacional. Se o sertão como palavra visual, evoca e elucida temas como fome, seca, sol escaldante, as cangaceiras sertanejas de Zuzu Angel, evidenciam uma realidade fresca, elegante e feminina, um sertão *fashion*, um sertão da moda.

Evidentemente, que a moda como dispositivo de representações sociais e históricas de um tempo, de um espaço, carrega consigo traços da época que foi produzida. Logo, não somente a produção de Zuzu, mas as de Aldemir Martins para a Rhodia, evidenciam um compasso direto da moda brasileira com o cenário de efervescência cultural durante a Ditadura Militar, em virtude da pungente valorização do Brasil pelo Brasil, encontrando entre os temas nacionais, inspirações para a indústria cultural da época, não somente pela moda, mas nas artes plásticas e principalmente no cinema, com o Cinema Novo²².

Estas representações compreendidas aqui como iniciais, serviram para assinalar um lugar de representações para os sertões na Moda brasileira, pelas pesquisas aqui investidas, uma outra coleção de moda que se inspiraria nos sertões nordestinos para constituir uma visualidade identitária para si, seria outro sudestino que se apropriou para contar uma história com base em símbolos nacionais; o carioca Tufi Duek, na coleção *Moda brasileira* em 1994.

Na coleção em questão, Duek se inspirou em temas nacionais para compor o arquivo de inspirações, onde elencou o samba, o futebol, e o cangaço enquanto símbolos que definiriam uma identidade cultural brasileira, assinalando estas representações para a moda nacional. Na matéria de 31 de agosto de 1994, do *Jornal do Brasil*, a notícia *Samba, futebol e moda brasileiros*, retratava o desfile acontecido em São Paulo, na passarela da Fórum, marca que Tufi Duek desenhava os modelos.

Referente às representações dos sertões, o estilista carioca se inspirou em Lampiões e Marias Bonitas, em: “[...] camisas em couro envelhecido, calças de algodão sarjado e lavado, de cinturas baixas e suspensórios finos” (Rodrigues), (figura 12):

Figura 12: Coleção Made in Brazil

²² Movimento cultural característico dos anos 1960, pela produção nacional calcada nas realidades brasileiras, que rompiam assim com padrões cinematográficos importados dos estúdios hollywoodianos, destacando-se entre os nomes de cineastas brasileiros, Glauber Rocha e a produção audiovisual marcada pela denúncia de temas sociais brasileiros, bem como a transferência dos focos de produção, como os sertões nordestinos, em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964).



Disponível em:

https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_11&Pesq=tufi%20duek&pagfi s=325807.

Acesso em 24 de out de 2023 às 14:00.

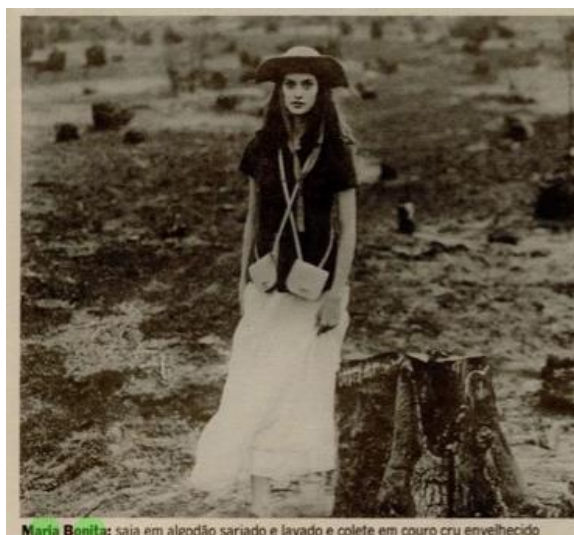
Em *Made in Brazil*, as representações sertanejas por uma marca de moda carioca, sudestina, conceberam esta porção do Nordeste brasileiro, marcada por signos considerados folclóricos, assim como na *Dateline Collection I*. Deste modo, a compreensão acerca destas concepções sobre o folclore nordestino, encontra espaço na discussão proposta por Albuquerque Júnior, visto que a ideia de folclore para o Nordeste, seria marcada pelo passado, pela permanência do passado, de usos, símbolos e representações do passado e “a sua permanência ao longo do tempo” (p. 91). Folcloristas como Luís Câmara Cascudo, por exemplo, assinalava o folclore do Nordeste como meio de evidenciar “a essência da região”, e por essência, baseava-se também no cangaço, que representava o povo nordestino, e suas expressões populares e culturais.

Assim,

O folclore apresenta, por, neste discurso tradicionalista, uma função disciplinadora, de educação, de formação de uma sensibilidade, baseada na perpetuação de costumes, hábitos e concepções, construindo novos códigos sociais, capazes de eliminar o trauma, o conflito trazido pela sociabilidade moderna (Albuquerque Júnior, 2011, p. 92).

Esta face sertaneja na coleção de Duek é apresentada na matéria do jornal *O Pioneiro* (RS) (figura 13):

Figura 13: Cangaço na Fórum



Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=885959&Pesq=tufi%20duek.%20maria%20bonita&pagfis=192197>.

Acesso em 24 de out de 2023 às 14:30.

A representação da modelo entre restos de árvores, em um campo descampado, despovoado, em um vazio geográfico evoca um vazio sertanejo, espaço sem lugar, sem grandes complexidades paisagísticas, de poucos elementos visuais, um espaço simplório, simples também nos tecidos que compõem as roupas de quem habita este espaço despovoado: no caso da modelo da figura 13, a matéria apresenta: “saia em algodão sarjado e lavado e colete em couro cru envelhecido”.

Estes representam uma leitura simples, sem muitas técnicas empenhadas na composição desta produção de moda, a iniciar pelos tecidos, tecidos naturais, um sertão que é artesanal, por imperar na formação têxtil das roupas, panos naturais, como o algodão e o couro cru. Uma simplicidade no parecer, que é desconexa do seu eixo de inspiração: o cangaço; visto que os cangaceiros prezavam fortemente pela ostentação estética, pela exuberância de seus indumentos.

Neste sentido, à luz destas representações iniciais, dos primórdios sertanejos na moda brasileira, se identifica uma necessidade em inicialmente se consolidar um campo cultural para a moda aqui produzida, com base no próprio Brasil e suas pluralidades sobretudo, estéticas. Em consonância, estas iniciativas estéticas e culturais, apontaram um caminho para os sertões nas malhas da moda brasileira: a presença recorrente dos sertões cangaceiros.

Assim, identificar-se-á, que ao longo da História da Moda brasileira, os sertões em diferentes momentos estiveram assiduamente desfilados nas passarelas de eventos

“nacionais” e “regionais”; contudo, neste primeiro momento, o enfoque foi/é historicizar estas representações à luz de determinadas coleções. Perceber-se-á ainda, que o cangaço é elencado como mote representativo para os sertões, onde funcionam em uma gramática, como sinônimos, sinônimos que se confundem pelas produções; sinônimos que apontam para um único lugar, um imóvel, lugar, um espaço sem transformações.

Sendo a moda um sistema móvel, em constante transformação, contemporânea a si mesma, o qual busca novas representações, novas inspirações, novas referências, ao se tratar dos sertões nordestinos, fincou-se no Brasil “profundo” dos anos 1930 onde os cangaceiros perambulavam. Assim, as coleções a seguir, aos seus modos, representaram estes sertões cangaceiros, em um tempo distante de suas inspirações, com diferentes leituras: híbridas, masculinas, femininas, de um mesmo espaço.

1.3 Sertões para homens e mulheres

Ao estudar a Moda em suas pluralidades acadêmica, estilística, representativa, o gênero, ao lado dos discursos e imagens, se configura como fundamental enquanto recorte de análise do sistema e de suas roupas. A Moda, é aqui entendida enquanto um sistema de representações, e práticas culturais, que ao longo da História, se modificou e se modifica; surgida na Europa durante a Idade Moderna, a Moda nasceu pela demarcação clara entre roupas de homem e roupas de mulher, logo, o recorte do que era considerado masculino e feminino foi estabelecido para a diferenciação dos sexos.

Segundo Daniela Calanca (2006), é somente com a distinção estabelecida pela juventude burguesa italiana da metade do século XIV, que a Moda, marcada por cortes masculinos e femininos, existe. Para a historiadora, citando Fernand Braudel (1973), os cortes das roupas a partir desta temporalidade passaram a ser: “curto e apertado para o homem, longo e aderente ao corpo para a mulher” (Calanca *apud* Braudel p. 288). É com base nesta transformação nos modos de se vestir, calcados no gênero, que a Moda floresceu, e que imperou a sua primeira revolução do parecer.

A partir desta transformação do vestuário, as roupas passaram a ser mais justas, revelavam os gêneros e os seus papéis sociais, opostas aos camisolões sem forma que eram usados até o nascimento da Moda. Pelas roupas, os papéis de gênero eram bem demarcados através das suas formas, com claros ideais do que era masculino e feminino. Assim, o gênero é aqui concebido como crucial para o nascimento da Moda, mas também da sua perpetuação e constante modificação ao longo do tempo; é pelas roupas que se

florescem funções de gênero, identidades são construídas a partir dos cortes do vestuário, onde se pode ser homem ou mulher, ou não ser nem homem, nem mulher.

Portanto, o gênero, pode ser elencado como uma possibilidade de análise, das roupas, da sociedade, da cultura, no caso das roupas, e da moda, se constitui como mais um viés de estudo, de problematização, de análise. Em uma produção acadêmica brasileira, de moda, clássica, trabalhos como os de Gilda de Mello e Souza (1987), Maria Claudia Bonadio (2007), corroboram na construção do gênero a partir do vestuário; naquela, pela diferenciação entre peças, silhuetas, tecidos e cores nas roupas do século XIX, consideradas de homem e de mulher; nesta, o círculo da moda paulista e a presença feminina no espaço público, sendo a moda uma alternativa para as mulheres de São Paulo no início dos anos 1920.

Neste sentido, no alinhar dos estudos de moda, e das pesquisas de gênero, este trabalho, aqui realizado se insere ao analisar a configuração do gênero em coleções de Moda na segunda década do século XXI, que se inspiraram nos sertões nordestinos. Aqui, não será proposta uma história das mulheres, ou um estudo de gênero efetivamente como as pesquisadoras supracitadas; realizar-se-á uma análise da construção do gênero em três coleções sudestinas, que ao se inspirarem nos sertões cangaceiros, conceberam diferentes ideais de gênero para as suas representações.

Ao se estudar gênero e sertões nordestinos, rompe-se com um imaginário nacional onde prevalece a ideia de que nos interiores do Nordeste, prevalece a força masculina, a virilidade, a heterossexualidade, a macheza; onde as mulheres, o feminino, a delicadeza, outras expressões de gênero e de sexualidade, fossem suprimidas por um patriarcado estrutural e estruturante. Logo, olhar para o “Brasil profundo” com olhos permeados por mulheres, por feminilidades, apresenta novas possibilidades de descortinar velhos estigmas, de criar linguagens, novos olhares, novas roupas e novas roupagens, para o sertão, para o Nordeste, para o Brasil.

Aqui, a concepção fundamental de gênero, se baseia nos estudos de Judith Butler (2019), onde concebe-se o gênero enquanto: “[...] culturalmente construído: consequentemente, não é nem o resultado causal do sexo, nem tampouco tão aparentemente fixo quanto o sexo” (p. 26). Neste sentido, sendo uma construção social, histórica e cultural, é permeado por recortes de classe, raça, regionalidades, logo, o gênero em Butler é compreendido como uma identidade, plural, volátil e não hegemônica para todas as mulheres, o que implica em diferentes experiências de gênero a partir de diferentes segmentos; compreendido como formador de uma identidade.

Em relação à volatilidade do gênero em relação ao sexo, considera-se assim pelas manifestações de construção do gênero, estabelecidas no âmbito cultural, ao passo que o sexo em tese seria fixo, o gênero se movimenta por diferentes manifestações, inclusive estéticas.

Enquanto o gênero é concebido por uma série de normas socioculturais, Butler ensina que o sexo também o é, ainda que seja pré-concebido, por ser biológico; logo ainda que, próximo ao gênero, são categorias distintas. Segundo a autora, o sexo e o gênero são construções discursivas, permeados por práticas sociais, por instituições distintas que legitimam estas categorias. Distintas, visto que o gênero categoriza mulheres, estas concebidas enquanto o Outro, a alteridade, ao passo que os homens, são considerados como universais.

Neste sentido, por uma série de práticas culturais e institucionais, como a política, a família, a sociedade, a igreja, a esfera jurídica, o gênero, é construído, não somente pelas práticas, mas os contextos de produção destas, como a cultura, e no caso deste trabalho, a Moda. Tomando como base, as coleções em análise desta seção, se diz que o vestuário constrói o gênero, e o gênero constrói o vestuário, pelas escolhas realizadas pelos estilistas aqui analisados.

Em consonância à Butler, Joan Scott (1989) ajuda a compreensão do gênero enquanto categoria histórica, entendendo que na contemporaneidade ao seu escrito: *Gênero uma categoria útil para análise histórica*, corresponderia a mulheres, a categoria gênero é mais ampla, explode a binaridade entre masculino e feminino; contudo, para gênero, aqui e neste momento, se utiliza enquanto sinônimo para a construção do feminino, na moda. Para ela, gênero ao se referir ao feminino, também se refere à sua alteridade, se referindo ao masculino, logo, a categoria gênero serve para evidenciar relações sociais entre os sexos bem como escancarar construções sociais, para homens e mulheres.

Assim, se o gênero é construído, quais os elementos possíveis e passíveis de se costurar um gênero ou outro? Que signos são elencados, para se parecer mais ou menos masculino ou feminino? Tratando-se de coleções de moda, quais cores, tecidos, referências, foram utilizadas para se compor uma visualidade que remetesse a padrões e às identidades de gênero. Estas perguntas servirão para nortear esta seção, visando compreender a construção do gênero pelo vestuário e do vestuário pelo gênero.

Entre as coleções mapeadas até a confecção desta dissertação, pela primeira década do século XX, foram mapeadas oito expressões de representação dos sertões na

moda brasileira, em sua maioria, com base em uma estética cangaceira, dentre elas: Forum (2001), Rosa Chá (2005), Cori (2007), Arnaldo Ventura (2012), Alexandre Herchcovitch (2013), Ronaldo Fraga (2014), Helô Rocha (2016), Isabela Capeto (2017). Por uma ausência de consistentes fontes²³, para uma historicização aprofundada acerca destas representações, as proposições aqui costuradas, voltar-se-ão para as representações mais contemporâneas ao alinhar que se escreve este trabalho, logo, as coleções de Arnaldo Ventura, Alexandre Herchcovitch e Helô Rocha.

As escolhas acerca destas representações, foram alinhavadas em virtude da construção do gênero nas três últimas. Enquanto a produção de Arnaldo Ventura representou cangaceiros e cangaceiras, em diferentes vertentes na passarela da Casa de Criadores²⁴, Herchcovitch representou homens, e Rocha, mulheres, em suas passarelas no São Paulo Fashion Week²⁵ na década de 2010. Estas representações, evidenciam um dos pontos de costura principais deste estudo: a recorrência dos sertões nordestinos em eventos e passarelas de moda, nacionais, para a construção de uma identidade brasileira da/moda.

Operacionaliza-se ainda, uma discussão acerca das lutas de representação, à luz de Roger Chartier (1988), em virtude de diferentes manifestações estéticas e visuais acerca dos sertões nordestinos, cangaceiros. Lutas as quais, produziram maneiras de ver, e de dizer os sertões na moda, bem como, expressões de gênero acerca destas *sertanidades*, plurais, ainda que em sua maioria, calcadas no cangaço. A pluralidade de

²³ Por fontes consistentes, diz-se aqui, fontes sólidas que corroborariam para a tessitura deste estudo; entretanto, ao longo da construção da pesquisa e posteriormente, do texto, verificou-se que a ausência destas em suporte virtual. Pela imprensa de moda, dos primeiros anos do século XXI, não foram encontradas matérias consistentes para que aqui, representassem estas coleções.

²⁴ Para João Braga, a Casa de Criadores foi um evento de moda lançado com este nome em 2000, contudo as iniciativas para este se realizar datam do ano de 1994, quando André Hidalgo – jornalista de moda – começou a promoção e produção de um evento de moda alternativo, o qual jovens estilistas que não se faziam presentes no Phytoervas Fashion – evento de moda maior do que viria a ser a Casa de Criadores –, conseguiam espaço para desfilarem suas coleções.

²⁵ Maior e mais relevante evento de moda brasileira, surgido durante o fim dos anos 1990 intitulado MorumbiFashion Brasil, o atual São Paulo Fashion Week, a quinta maior passarela de moda do mundo, iniciou os seus trabalhos, pelo patrocínio do produtor e empresário Paulo Borges em 96. A cultura de moda no Brasil, que precedeu o surgimento do atual SPFW, era desorganizada, sem um calendário específico para o lançamento dos estilistas; logo, o surgimento de um calendário organizado, gerou uma progressão na indústria de moda, movimentando os setores têxtil, de acessórios. Borges, que havia anteriormente trabalhado com grandes nomes da moda nacional, ingressou no *backstage* das produções, com desejo de criar e implantar uma cultura de moda no Brasil. Os passos seguintes, foram marcados por patrocínio de empresários paulistas do Shopping Morumbi, os quais compraram a ideia de Borges, que implementou em 1995, o MorumbiFashion Brasil. Entretanto, foi somente em 2001, a partir da perda de patrocínio dos empresários do MorumbiFashion, que o evento passou a atender pelo nome de São Paulo Fashion Week, com marcas agindo em âmbitos dos desfiles como produção e luminosidade, uma realidade que na atualidade é custeada pelo evento. Através do SPFW, é possível dizer que se implantou no Brasil, uma cultura de moda.

representações, que em uma passarela representativa, se debatem, correspondem à diferentes concepções acerca de um “mesmo” arquivo de realidades, mas que por leituras opostas, tornam-se múltiplos: entre homens espalhafatosos e sanguinários, pelos tons acinzentados, brancos, pretos; mulheres românticas com tecidos, modelagens e maquiagens leves, transparentes, coloridas.

A primeira coleção, desfilada neste momento, é a produzida por Arnaldo Ventura, apresentada ao público na Casa de Criadores, em 2012; uma coleção de primavera-verão, fragmentada em quatro sequências, a partir das escolhas do estilista ao desenhar a sua produção, marcada por desconstruções das peças, tecidos leves e roupas recortadas. Esta é a única coleção que combinou em uma mesma passarela, “roupas de homem” e “roupas de mulher”, onde modelos masculinos e femininos, juntos, representaram os sertões cangaceiros em uma passarela de moda (figuras 14-17).

Figura 14: Conjunto camisa e calça culote brancas

Figura 15: Conjunto blusa e saia amarelas

Figura 16: Conjunto camisa e calça cinzas

Figura 17: Vestido com estampas de cangaceiros





Fotografias de Marcelo Soubhia, 2011.

Disponíveis em:

<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857898054/in/photostream/>,
<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857309899/in/photostream/>,
<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857318887/in/photostream/>,
<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857937510/in/photostream/>.

Acesso em 29 de out de 2023 às 09:00.

Marcado por apropriações de uma estética, de um momento específico da História dos Sertões nordestinos, a representação do estilista se assemelha em uma concepção não-binária²⁶ acerca dos sertões. Não sendo homem, nem mulher, ou homem e mulher, torna-se assim, esta produção, uma representação essencialmente, do outro; ao passo que se costuram traços de um, no outro, pelas silhuetas marcantes das roupas, as quais as modelos femininas não são marcadas por X, mas rememoram formas de H, à luz das compreensões de Gilda de Mello e Souza (1987).

As mulheres de Ventura, desfilaram com roupas estruturadas, que traziam de volta os casacos dos cangaceiros, contando com plissados inspirados nas cartucheiras das roupas dos cangaceiros. As bolsas usadas pelas modelos, retratavam os embornais que serviam para os estes, guardarem os seus pertences quando faziam suas travessias pelos sertões. Pelo recorte do gênero, esta coleção se envereda por outros caminhos, por

²⁶ Aqui o termo é utilizado em uma escala de longe perto sobre o gênero. Tomando como base as discussões sociais contemporâneas, a não-binaridade corresponde à explosão binária dos gêneros, masculino e feminino; onde os indivíduos que assim se sentem representados, não se identificam – total ou parcialmente – como homem e/ou mulher. Logo, o não-binarismo neste momento da dissertação se relaciona com a não predominância de um gênero ou de outro na passarela, visto que, se trata de uma coleção que imbrica ambos os gêneros; em consonância, a não-binaridade é ainda elencada, por traços considerados em uma leitura rasa, como femininos, estarem presentes em roupas masculinas, e vice-versa.

apresentar homens afeminados²⁷, com roupas recortadas que revelam os corpos, uma característica inicialmente concebida às “roupas de mulher”; em consonância, o estilista apresentou homens espalhafatosos, com os cortes das roupas demarcados por curvas, bermudas não convencionais, bolsas e acessórios, uma profusão de elementos em uma só roupa, os quais rememoram à indumentária alegórica, de Lampião.

Enveredando pelo gênero, é aqui elencado em virtude da construção de identidades, as quais são permeadas pela estética, pela indumentária, pela moda, a partir de uma interpretação de determinada cultura através das roupas. Logo, à luz da teoria de Diana Crane (2006): “As roupas, como artefatos, “criam” comportamentos por sua capacidade de impor identidades sociais e permitir que as pessoas afirmem identidades sociais latentes” (p. 22), entre estas identidades, se elencam identidades regionais, apropriadas pelos estilistas estudados na construção das coleções aqui estudadas. Identidades que se afirmam pela apropriação de estéticas sertanejas *trintistas*, e que foram reverberadas em produções de moda contemporâneas.

Sendo esta, uma coleção que desfilou modelos masculinos e femininos em uma mesma passarela, a construção do gênero, é perpassada por esta concepção binária, assim como pelos modelos. Aqui, serão analisadas as formas, cortes, texturas para as concepções de gênero nas quatro sequências presentes (figuras 18-20).

Figura 18: Modelo terno branco Arnaldo Ventura

Figura 19: Modelo camiseta vazada cabeça de boi Arnaldo Ventura

Figura 20: Modelo camiseta vazada formas geométricas Arnaldo Ventura

²⁷ A escolha da expressão “homens afeminados” se deu a partir de traços das roupas, destoando de uma lógica cristã, onde a terminologia é usada para se referir a homossexuais. Por homens afeminados, aqui corresponde aos traços das roupas dos modelos na passarela, pelas escolhas de Arnaldo Ventura, na apresentação de homens com partes do corpo à mostra.



Fotografias de Marcelo Soubhia, 2011.

Disponíveis em:

<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857948412/in/photostream/>

<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857911110/in/photostream/>

<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857352805/in/photostream/>.

Acesso em 03 de nov de 2023 às 09:00.

O primeiro modelo da sequência, desfilou com calças brancas, colete e lenço no pescoço como acessório, como referência aos usados pelos cangaceiros, identifica-se o gênero masculino pela construção corporal, entendendo que o corpo é também uma construção, marcado por discursos e práticas. Neste sentido, pelas fotografias, os modelos da sequência branca, referenciam os sertões cangaceiros por elementos como a calça culote usada por Lampião, Corisco e os seus seguidores (figuras 21 e 22).

Figuras 21: Calças culote Lampião

Figura 22: Calças culote Corisco



Disponíveis em:

<https://www1.folha.uol.com.br/folhinha/2023/07/maria-bonita-foi-primeira-mulher-cangaceira-do-bando-de-lampiao-mas-nao-tinha-privilegios.shtml>

e

<https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspxbib=003581&pesq=%22bando%20de%20lampi%C3%A3o%22&pagfis=163930>

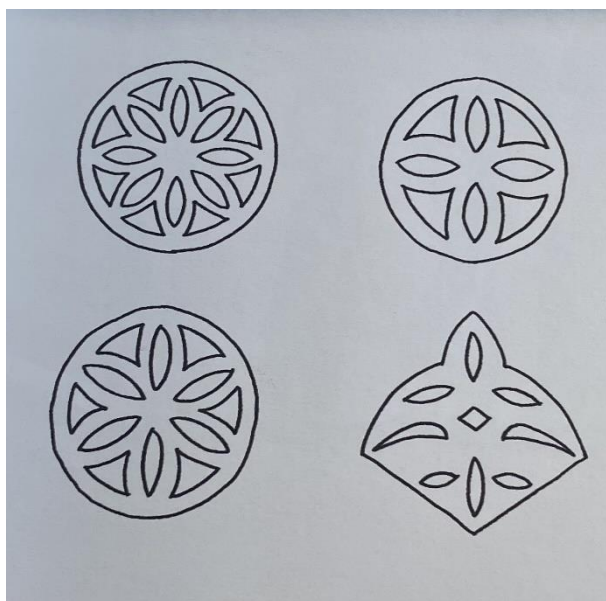
(respectivamente).

Acesso em 04 de nov de 2023 às 07:00.

As calças culotes presentes nas indumentárias de Lampião (figura 21) e Corisco (figura 22), evidenciam uma semelhança entre as usadas por forças oficiais entre os anos de 1930-40. Este tipo de aproximação por meio da vestimenta, mostra que as volantes como tentativa de capturarem os cangaceiros, em certa medida, usavam peças de seus uniformes oficiais como mecanismo de subversão ao se assemelharem aos cangaceiros e assim, pelos sertões, combater os crimes por eles cometidos. Pelas fotografias dos cangaceiros e dos modelos, aparecem calças folgadas, quase infláveis como forma de melhorar o trânsito e as intempéries nos sertões, como as fugas.

Outro elemento presente nas fotografias dos modelos de Ventura, que se assemelham com os criminosos dos sertões, são as formas geométricas, como losangos, círculos e símbolos que significam proteção para os cangaceiros (figura 23); no caso deles, nos chapéus, com estrelas e cruz de malta.

Figura 23: Símbolos chapéus cangaceiros



Acervo de Frederico Pernambucano de Mello (2015)

Recortes que também se inspiraram em cabeças de boi – inspiração presente em outros momentos da coleção – os quais apresentam uma referência sertaneja do estilista em compor a visualidade de sua coleção com base em carcaças de reis, sinal de morte, fome, miséria dos sertões nordestinos. Imagens clássicas e estereotipadas quando dedicam-se a expor o Nordeste na grande mídia.

Uma última aproximação que evidencia a referência do cangaço são as sandálias xô boi usadas pelos modelos, na contemporaneidade, são confeccionados por artesãos entre os sertões nordestinos, sendo o Mestre Espedito Seleiro, o mais conhecido entre eles, por construir para si, uma estética muito própria. Este tipo de calçado está presente na indumentária dos cangaceiros nas figuras 22-23, era curtido em sua maioria, em couro, uma peça usada por ambos os gêneros presentes no cangaço.

A sequência seguinte, desfilou modelos femininos e masculinos, com tecidos estampados, em tons de marrom, cinza e preto, com motivos de cangaceiros, flores, chapéus de cangaceiro, que rememoravam xilogravuras, marca visual dos cordéis e de uma literatura específica que legitima produções escritas e populares acerca dos sertões nordestinos. (figuras 24 e 25).

Figura 24: Modelo feminina vestido estampado Arnaldo Ventura

Figura 25: Modelo masculino conjunto estampado Arnaldo Ventura



Fotografias de Marcelo Soubhia, 2011.

Disponíveis em:

<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857387979/in/photostream/>,

<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857940028/in/photostream/>

(respectivamente).

Acesso em 04 de nov de 2023 às 08:00.

Através das fotografias da segunda sequência do desfile, os modelos foram adornados com óculos circulares, que fazem referência direta aos usados pelo rei do cangaço. Novamente o elemento bovino foi representado, neste caso, na “fivela do cinto” da modelo da feminina, nestas tramas representativas, imagens acerca dos sertões são agenciadas, recuperadas, mas não reatualizadas, correspondendo o sertão ao espaço presente constantemente de atividades ainda, coloniais.

Em relação ao modelo masculino, a sua masculinidade é reinventada, através de diferentes construções estéticas e corporais: o modelo usa somente a parte superior de um paletó, revelando o seu peitoral e abdômen, nus, expostos na passarela. A falta de roupa e a revelação da pele, podem ser compreendidas como estratégias de sexualização deste modelo na coleção, como possibilidade de apresentar uma masculinidade não hegemônica, ao desfilar com toques afeminados, em sua construção estética, pela ausência de roupa, e exposição da pele.

O elemento sertanejo é endossado ainda nesta sequência pelos trágicos tons de marrom, cinza e preto, cores telúricas que transmitem, comunicam, formam uma produção de moda, mas que também formam uma visualidade, uma imagem para o sertão. Estas cores, remetem à aridez de uma terra que pela coleção que se visualiza, marcada

por violência e crimes visto que, se influenciou no cangaço; remetem a temporalidades passadas, transmitem calor, aspereza, ao passo que transmitem melancolia, sofrimento. Cores que muito se aproximam dos registros de Lampião e Corisco ao longo dos anos 1930, e menos aos anos 2010, período que foi produzida esta coleção; cores que muito compõem os gêneros, o masculino e o feminino.

Outra série de melancolia e aridez, é identificada na terceira sequência de modelos, a qual apresenta roupas com bordados que aludem às cartucheiras, assim como, o estilista se valeu de lampiões para a estilização da coleção (figuras 26-28).

Figura 26: Vestido cinza com cinto de cabeça de boi

Figura 27: Vestido cinza com cartucheiras

Figura 28: Modelo masculino com lampião





Fotografias de Marcelo Soubhia, 2011.

Disponíveis em:

<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857867238/in/photostream/>,

<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857327225/in/photostream/>,

<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857318887/in/photostream/>

(respectivamente).

Acesso em 04 de nov de 2023 às 08:40.

Neste momento da coleção, as modelos apareceram adornadas com os clássicos e passadistas chapéus de cangaceiros; em uma releitura mais simples e menos exuberante como os utilizados pelos homens de Lampião, Ventura ornamentou somente as mulheres com este adereço. Não curioso, em uma coleção da Casa de Criadores, que mulheres usassem, em uma coleção que se inspirou no cangaço, chapéus de cangaceiro para representarem uma outra identidade, neste caso, de gênero; conforme aborda Frederico Pernambucano de Mello (2015), o chapéu enquanto o auge da indumentária do cangaceiro, era onde estavam concentradas as medalhas, moedas, e símbolos religiosos que serviam de proteção, como a estrela de Davi. Era também uso exclusivo dos homens, nos bandos dos cangaceiros, não sendo permitido que mulheres como Maria Bonita, ou Dadá se valessem deste signo para a composição de seus vestuários.

O destaque nesta sequência da coleção, aqui se aplica para as cartucheiras de Ventura, pela referência direta às usadas pelos cangaceiros (figura 29), que evidentemente eram acessórios usados na indumentária dos cangaceiros de forma usual, prática, ao contrário das que o estilista preparou, as quais são adereços que trazem beleza para a roupa.

Figura 29: Cartucheiras Lampião



Fotografia de Benjamin Abraão.

Disponível em:

<https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pesq=%22lampi%C3%A3o%22&pasta=ano%20195&hf=memoria.bn.br&pagfis=142096>

Acesso em 04 de nov de 2023 às 10:00.

Outra referência às indumentárias dos cangaceiros, é a cor cáqui que remonta aos uniformes usados por eles, que contaram com recortes a laser, e nesta leitura, representam uma modernidade em relação à inspiração original, pelas técnicas tecnológicas dos cortes, que o estilista se valeu. Entre *looks* de alfaiataria, segundo Caroline Vasone, do site UOL, as cartucheiras de Ventura, “uma dobradura de musseline de algodão”. Novamente os bois se fizeram presentes na passarela de Ventura como cintos, e pulseiras.

Os lampiões usados como acessórios na composição dos *looks*, remetem ao período anterior à chegada da energia elétrica no Nordeste brasileiro, onde a maioria das famílias, ainda convivia com gambiarras para a iluminação de suas casas, sendo os lampiões a óleo, gás, querosene, estratégias. Novamente, as concepções de Ventura para a composição de sua coleção de moda, são ancoradas em um passado ruralista, demarcado por uma gramática visual sertaneja que encontrava nos signos do cangaço, de expressões passadistas, não apontando para uma estética que descortinasse um imaginário nacional oposto à cultura hegemônica sobre os sertões.

A sequência amarela, apresentou modelos com vestidos ultra femininos, em malha e linho, com modelagens fluidas, e novamente com as peles das modelos à mostra; é neste

momento da coleção, onde as referências à feminilidade e a Maria Bonita, melhor aparecem, pelos lenços, cartucheiras, mas sobretudo pelos penteados das modelos (figuras 30 e 31).

Figura 30: Vestido amarelo em organza Arnaldo Ventura

Figura 31: Conjunto em organza amarela Arnaldo Ventura



Fotografias de Marcelo Soubhia, 2011.

Disponíveis em:

<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857924214/in/photostream/>,

<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857368657/in/photostream/>

(respectivamente).

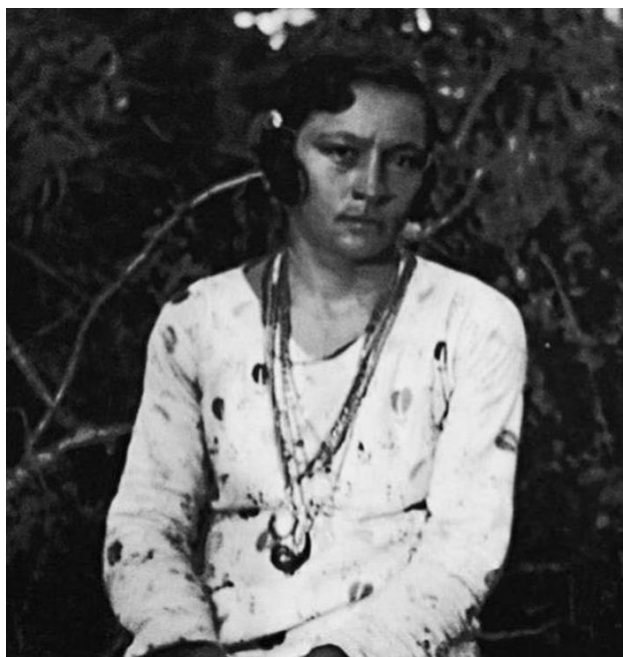
Acesso em 04 de nov de 2023 às 12:00.

Em uma coleção de moda, independente do gênero que o estilista destine a sua produção, são elencados tecidos, aviamentos, cores, texturas, logo, estes são elementos que corroboram na construção da história que será contada na passarela. No caso da coleção de Ventura, pelo recorte do gênero aqui operacionalizado, entende-se que tecidos mais estruturados como linho, e o tafetá, presentes nos *looks* que aqui representaram o masculino, representaram à uma expressão masculina, pela sobriedade das peças, pela estruturação e pelos cortes.

Referente às modelos da sequência amarela, a feminilidade se constrói pela leveza dos tecidos, por blusas e tecidos menos estruturados do que saias e jaquetas apresentadas anteriormente, bem como a cor amarela, em uma saturação neon, apresenta na passarela uma coleção descontraída, menos séria, áspera, árida como nas sequências anteriores; indica uma feminilidade leve.

Outra característica que aqui se considera relevante na construção desta coleção de moda, é a beleza dos modelos. Enquanto as mulheres estavam penteadas com referências diretas aos cabelos modelados de Maria Bonita (figura 32).

Figura 32: Maria Bonita por Benjamin Abrahão



Fotografia de Benjamin Abrahão

Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/19/actualidad/1537379793_101741.html.

Acesso em 04 de nov às 14:00.

Segundo Adriana Negreiros (2018), os cabelos de Maria Bonita, eram “Penteados de lado, os fios de Maria eram moldados em ondulações, rente à cabeça, com o auxílio de fivelas” (p. 58), o penteado usado por Maria Bonita, era conhecido como *Finger Waves*, onde as mulheres arrumavam os cabelos com pentes, grampos e dedos, curtos ou mais compridos, muito próximos à raiz do cabelo, fortemente influenciado por estrelas de cinema estadunidense.

No tocante à beleza das modelos, a maquiagem com tons terrosos, contornos marcados, e glitter pelo rosto para lembrar os grãos de areia, no rosto (figuras 33 e 34), foi desfilada tomando como tela, os rostos queimados pelo “Sol escaldante dos sertões nordestinos”.

Figura 33: Beleza feminina coleção Arnaldo Ventura

Figura 34: Beleza masculina coleção Arnaldo Ventura



Fotografias de Marcelo Soubhia, 2011.

Disponíveis em:

<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857302587/in/photostream/>

<https://www.flickr.com/photos/casadecriadoresoficial/5857334027/in/photostream/>

(respectivamente).

Acesso em 04 de nov de 2023 às 15:00.

Pela coleção de Ventura, foi operacionalizado um arquivo de imagens na construção visual, simbólica, discursiva e corporal de seus modelos, *looks*, coleção. Neste sentido, a proposta de análise de uma coleção pelo gênero, tomando como base, uma coleção que desfilou peças masculinas e femininas, corrobora na proposição de uma outra narrativa dos/para os sertões: entre homens afeminados, com roupas recortadas, usando glitter e maquiagem, ou por mulheres de silhuetas marcadas e estruturadas pelos tecidos, o recorte do gênero foi plural em costurar diferentes sentidos e significados, de um em outro.

Em compensação, o arquivo sertanejo de Ventura, como o de Martins, Angel, Duek, é limitado em relação aos sertões, traz consigo visualidades estereotipadas, imagens do passado, que não reatualizam repertórios, mas mantêm imagens, cores, texturas de um sertão árido e cangaceiro; um sertão não mais presente na contemporaneidade à produção desta coleção de moda. Sua leitura de sertão, se aproxima da de agentes anteriores a ele, não é inaugural, tampouco, final.

Assim como a coleção de Arnaldo Ventura, a de Alexandre Herchcovitch também se inspirou no universo do cangaço para agenciar os seus sentidos, significados, leituras e representações do que este estilista compreendia como cangaço, cangaceiros, Lampião, sertão. Desta forma, o cangaceiro, é concebido como elemento cultural a ser apropriado

por Herchcovitch na formação imagética da sua coleção, inserida em outras tramas culturais que também buscaram no cangaço e nas suas possibilidades, possibilidades de representação. Ao ser apropriado por um estilista, com o objetivo de ser transformado em uma coleção de moda, evidentemente que não ocorreria uma reprodução dos padrões estéticos vigentes do/no cangaço: grandes chapéus, profusão de medalhas, moedas, embornais, cartucheiras, perneiras.

Através dos cangaceiros, operacionalizam-se discursos, imagens, representações e leituras de diferentes sentidos, por meio deste personagem ambíguo na cultura brasileira. Dentre tantos sentidos, a compreensão de que simbolizam masculinidade, virilidade, violência, é considerada aqui como fundamental para se entender as representações deste universo nas tramas da moda brasileira. Logo, interessa compreender os signos que Alexandre Herchcovitch mobilizou para a sua produção de moda ancorada nos referenciais estéticos do cangaço sertanejo; apresentando na passarela do SPFW, em certa medida, uma releitura deste universo, pela figura masculina.

Diz-se em certa medida, pois ao se apropriar do cangaço, sua leitura acerca deste momento da História brasileira e dos sertões, já é datada, em virtude do seu repertório, estereotipado para representar os sertões do Nordeste. Em contrapartida, destacam-se as inovações estéticas que o estilista apresentou, ao evocar na sua passarela, cangaceiros, mas ao mesmo tempo, apresentar um novo olhar, com saias, aplicações em brilho, estampas de onça, na composição de sua gramática visual sertaneja.

Esta análise, se baseia essencialmente em fotografias, as quais fornecem os subsídios para a problematização primordial desta seção e suas problematizações: a construção do gênero, em diferentes produções nacionais de moda, que tomaram como base referencial, o universo sertanejo do cangaço. Sendo as fotografias fontes primárias, são dotadas de camadas de sentido, dotadas de história e historicidade, sobretudo por repetirem uma representação para referirem-se aos sertões do Nordeste.

Não sendo a representação de Arnaldo Ventura, uma finalidade ou inauguração dos sertões cangaceiros entre passarelas da moda brasileira, esta será a primeira deste estudo, a retratar homens, em uma coleção essencialmente masculina, no maior evento de moda nacional. Trata-se da coleção de Alexandre Herchcovitch, desfilada em 2013, para o inverno de 2014, a qual se inspirou em cangaceiros roqueiros, com forte presença de tecidos pesados como couro, lã, bem como cores sóbrias como a predominância do preto

na coleção; a produção do estilista marcava o seu retorno ao SPFW, assim como um retorno à sua produção de roupas masculinas, uma produção definida por Hermano Silva, colunista de moda da revista GQ, como: “[...] olhar peculiar para a moda masculina, sempre com uma identidade muito forte”.

Ainda nesta reportagem, intitulada *Os cangaceiros metaleiros de Alexandre Herchcovitch*, a coleção: “[...] apresentou uma versão contemporânea para o cangaceiro Lampião e o seu bando. Esta interpretação não apenas projetou sofisticação neste personagem, mas foi também fiel ao seu espírito aventureiro”. Uma coleção de moda que se diz inspirada no sertão do Nordeste, e apresenta na passarela, justamente a face cangaceira deste sertão, ela não apresenta uma versão contemporânea, nem para o cangaceiro, tampouco para o sertão, por não atualizar as imagens, sonoridades e representações deste personagem ou daquele espaço; os modelos exalavam masculinidade, pela predominância dos materiais e cores elencadas pelo estilista na sua composição.

Em uma coleção de moda, elementos como os tecidos, as texturas, a maquiagem, as cores, os cortes, a performance na passarela, as poses dos modelos ao desfilarem, importa significativamente na construção da narrativa que o estilista se inspirou, e visa criar. Aqui, se operacionaliza uma série de leituras, com base nestes elementos, para a construção do gênero e da masculinidade por meio das roupas da coleção de Herchcovitch.

Uma coleção produzida com tecidos estruturados como os usados por Herchcovitch, evidentemente seria considerada como sofisticada pela imprensa de moda. Sendo esta uma coleção que se inspirou em um ícone brasileiro, marcado sobretudo durante os anos 1950, após a sua morte, a mitificação de Lampião por parte de Herchcovitch, em muito se distanciava dos padrões usados pelos bandos de cangaceiros. Logo, esta coleção, ainda que marcada por ares diferenciados, em relação às convenções clássicas de gênero, bem como do próprio universo do cangaço, “reviveu” uma estética que de nada é contemporânea, como apontava a reportagem supracitada.

Neste sentido, como na coleção de Ventura, a de Alexandre é também fragmentada em sequências menores, (figuras 35-38). por estas roupas da coleção, aqui se questiona primordialmente os mecanismos de agenciamento dos signos sertanejos do cangaço, por Alexandre Herchcovitch na sua produção de moda. Logo, se admite que

estes signos, foram responsáveis por construir uma masculinidade, um ideal de masculinidade, uma performance, para os modelos e sobretudo para as roupas, inspirados em tramas do cangaço.

Neste sentido, como nas fotografias do desfile, expostas a seguir, estes signos foram em sua maioria, bordados de estrelas de oito pontas, caveiras que representavam a morte, e a matança dos cangaceiros, os óculos circulares, que aludem a Lampião e o seu acessório para a visão, e a sujeira da beleza dos modelos, que em tese, remetem a um sertão poeirento, sujo.

Figura 35: Modelo de terno estampado com motivos de caveira Alexandre Herchcovitch

Figura 36: Modelo camisa vazada estrelas de seis pontas Alexandre Herchcovitch

Figura 37: Modelo cashemira Alexandre Herchcovitch

Figura 38: Modelo sobretudo estampado de onça Alexandre Herchcovitch





Fotografias de Zé Takahashi, 2013.

Disponíveis em:

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/inverno-2014-rtw/alexandre-herchcovitch-men/alexandre-herchcovitch-men-2/?i=23>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/inverno-2014-rtw/alexandre-herchcovitch-men/alexandre-herchcovitch-men-2/?i=23>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/inverno-2014-rtw/alexandre-herchcovitch-men/alexandre-herchcovitch-men-2/?i=23>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/inverno-2014-rtw/alexandre-herchcovitch-men/alexandre-herchcovitch-men-2/?i=23>.

Acesso em 05 de nov de 2023 às 07:00.

O primeiro modelo da coleção (figura 35) de Herchcovitch, vestido com paletó, calças *skinny*, camisa e luvas, ambas as peças do vestuário, na cor preta, são estampadas com motivos de caveira, apontando para um sertão cangaceiro marcado pela morte, assassinato, violência, alusão às ações de Lampião e os seus comparsas. Aponta para um lugar de morte, onde seja pela fome, pela seca, pela miséria, o sertão não se configura como espaço para viver, mas para morrer: pelas intempéries “naturais” ou pelas causas sociais. Entretanto, a caveira, aparece na coleção como símbolo identitário de Herchcovitch, e da sua marca.

Definida pela imprensa de moda, como uma coleção rebelde, não haveria melhor inspiração do estilista para retratar a rebeldia, do que se baseando nos bandidos dos sertões *trintistas*, que desafiam as leis, os códigos de conduta vigentes, praticando crimes por onde passaram; esta rebeldia se materializava nos tecidos pesados, nos cortes sóbrios,

nos tons escuros para a construção visual. Pelo modelo da figura 36, elementos do cangaço presentes também na coleção anteriormente analisada, se repetem, mas não se atualizam, são apresentadas outras leituras, mas não novas; através das bolsas que relembram os embornais, e das calças culote.

Pelas cores terrosas, de cáquis, marrons, remetem a uma sertanidade rústica, de técnicas e tecidos manuais, como é o caso da lã de cashemira do modelo da fotografia 37, materializada na blusa sem mangas, confeccionada em uma paleta de cores que carrega masculinidade pelos tons de cinza, preto, cáqui, marrom e amarronzados. Nas calças uma estampa xadrez com bolsos de onça, costurados à uma saia, elemento inicialmente do guarda-roupa feminino, mas que na coleção masculina de Herchcovitch, foi emprestada aos “sertanejos” do bando de Lampião. O estampado de onça, presente também na fotografia 38, carrega consigo ares de selvageria, de uma fauna marcada por animais selvagens, selvageria também presente nos sertões, marcados por homens violentos, capazes de qualquer coisa para as suas ações nos interiores do Nordeste.

Como amplamente discutido anteriormente, acerca do gênero, o vestuário é aqui entendido como uma das principais formas de construção do gênero: individual ou coletivamente, como no caso desta coleção analisada. Portanto, acerca do vestuário masculino, se entende aqui, à luz da teoria de Diana Crane (2006), que através das roupas, cria-se também uma identidade, para a socióloga, homens e mulheres compreendem os vestuários de formas diferentes, segundo ela, enquanto as mulheres são mais atentas no vestuário, no consumo de moda, os homens dedicam-se mais para o mundo do trabalho. Em uma coleção como a de Herchcovitch, se percebe que sobretudo pelo estilista, esta concepção sexista não se aplica; contudo, sua teoria é cara pois na sua compreensão, os homens em seus ternos de trabalho escondem sua individualidade, e revelam-se pelas roupas de lazer.

Entendendo estas roupas como manifestações de lazer, a construção identitária ocorre no campo dos usos e apropriações do estilista, são ternos e fragmentos de ternos que destoam de peças convencionais, pelos usos de tecidos, pelos cortes das peças, pelas estampas, texturas e sobretudo das inspirações, por se tratar de homens que não usavam terno, tampouco suas estéticas irreverentes não correspondiam somente a prazer estético, mas eram carregadas de simbolismo, demarcando sobretudo a ostentação do cangaceiro.

No caso da coleção de Herchcovitch, a identidade masculinidade é manifestada pela masculinidade que performam as peças, na passarela, pela predominância de calças, jaquetas e blazers que remontam os paletós, não paletós usados por cangaceiros, visto que esta indumentária não se fazia presente no conjunto de roupas por eles usados, mas do guarda-roupa masculino, o que indica a releitura do estilista, das roupas dos cangaceiros, pela alfaiataria.

Os referenciais ao cangaço e aos sertões estiveram pulverizados entre os 33 *looks* da coleção de inverno de Alexandre Herchcovitch. Ao contrário da coleção de Ventura, onde as representações dos sertões cangaceiros estiveram mais aparentes em toda a passarela, Herchcovitch ora representava de maneira mais explícita: com estrelas, bordados; ora menos expostos, com referências mais sutis da sua leitura de sertão e cangaço (figuras 39-41).

Figura 39: Sobretudo estampado com motivos de caveira

Figura 40: Jaqueta estampada com motivos de caveira

Figura 41: Modelo de saia com motivos de caveira





Fotografias de Zé Takahashi, 2013.

Disponíveis em:

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/inverno-2014-rtw/alexandre-herchcovitch-men/alexandre-herchcovitch-men-2/?i=32>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/inverno-2014-rtw/alexandre-herchcovitch-men/alexandre-herchcovitch-men-2/?i=32>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/inverno-2014-rtw/alexandre-herchcovitch-men/alexandre-herchcovitch-men-2/?i=32>.

(respectivamente).

Acesso em 05 de nov de 2023 às 09:00.

Nas fotografias, diferentes são os significados agenciados acerca dos sertões, do cangaço e da masculinidade; esta primeira sequência, apresentou na passarela os marcantes estampados de caveira que marcaram a coleção. A caveira é entendida aqui como signo representativo da etiqueta Alexandre Herchcovitch; contudo, pelas leituras empenhadas acerca deste signo, é possível falar que a caveira é também considerada como representação da morte, aponta para os crimes dos cangaceiros, mas também para o sertão enquanto lugar da mortalidade, e não da vida.

Para o estilista, a caveira corresponde às escolhas pessoais, em determinados momentos de sua carreira, bem como, em determinadas coleções. A caveira se fez presente nas produções de Herchcovitch desde os anos 1980, quando estampou uma camiseta com o símbolo em questão; em entrevista para o site Fashion Box, o estilista relatou que desde a infância se afeiçoava pela caveira.

Sobre esta representação simbólica e iconográfica, Árife Melo (2020), compreende que a morte é constantemente significada e representada socialmente, com diferentes signos e arquétipos, representando sobretudo a falta de vida, mas também perigo, medo, terror, mediante os seus usos e apropriações. Neste sentido, se entende acerca da morte, que:

A morte é indesejável, e portanto, a humanidade tenta negá-la, criando um simbolismo terrificante sobre ela no que se refere ao vivente que espera resignado ou com medo, pois o moribundo sabe que a temerosa figura chegará na busca de trazer para a sua condição os que estão prestes a se tornar iguais a ela, ou como surpresa indesejada quando, sem aviso, chega para ceifar as vidas abruptamente, despertando nos vivos dor, horror e inconformidade (p. 91).

Repelida pelas sociedades, sobretudo as ocidentais, e neste caso, pós-modernas, a morte é significada para representar o medo, o horror, sendo a representação mais conhecida da caveira, e do esqueleto vivo para significar a morte, uma herança medieval. Logo, a morte consiste diretamente na dominação pelo outro daquilo que não mais existe, não mais tem vida, portanto, deixa de ser alguém, para ser algo, somente um corpo, com data e hora para ser sepultado; a morte então anuncia uma apropriação de algo, de alguém que está e estará eternamente ausente, seria e significaria o outro, a alteridade.

Estes aspectos da morte, pela alteridade, por designar o outro e por outros ser apropriada, muito se combinam com o que autores como Antônio Carlos Moraes (2003) e Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2021) compreendem acerca dos sertões nordestinos. Para Moraes, o sertão se configura como lugar da diferença pelas paisagens e pela cultura, marcado pela moradia de “povos estranhos”, logo, povos outros, a alteridade dos sertões nordestinos se marcava não somente por suas características naturais: relevo, clima, flora, mas também pela sua marcação como o outro, Moraes concebe o sertão enquanto: “[...] construção de uma imagem, à qual se associam valores culturais geralmente – mas não necessariamente – negativos, os quais introduzem objetivos práticos de ocupação ou reocupação dos espaços enfocados” (p. 2). Entre estas o sertão de caveiras.

Albuquerque Júnior por sua vez, entende a alteridade do sertão como sinônimo do outro pela própria palavra, e sua significação, visto que, servia para Portugal marcar as terras longínquas de Lisboa. Sendo o outro da cidade, da civilização, da nação, com um homem outro, uma cultura outra, “é sempre atirado para mais adiante” (Albuquerque Júnior, 2021, p. 309). Um espaço móvel, marcado por um tempo outro, é constantemente

evocado na/pela cultura brasileira em suas diferentes representações, como lugar passado, do passado, ultrapassado, ainda na contemporaneidade, são evocadas imagens de um passado sertanejo, que não mais contempla os espaços interioranos, por um passado que cristalizou imagens de morte e de mortalidade, pelas fortes secas que marcaram o fim do século XIX.

Logo, mesmo na contemporaneidade, o sertão aparece na mídia brasileira como lugar de morte, como é o caso da coleção de Alexandre Herchcovitch, representada pelas caveiras, este signo se configura como um signo pedagógico, amplamente compreensível, que indica para quem consome a imagem da caveira como símbolo da morte. A pedagogia pela imagem da caveira apresenta risco, perigo, portanto, uma coleção que amplamente usou de estampas de caveiras para se referir aos sertões e ao cangaço, lê também o sertão como lugar de mortalidade.

Através das fotografias, os modelos de Herchcovitch usam saias, apresentando na passarela uma outra leitura da masculinidade – ou do ideal de masculinidade sertaneja – pela subversão do gênero masculino através de uma peça de roupa comumente associada ao guarda-roupa feminino. Pela construção do gênero através do vestuário, pelas saias a identidade de gênero na coleção subverte concepções de masculinidade sertaneja, de homens menos viris, pelas saias, e estampados de onça. Se as mulheres ao se apropriarem do guarda-roupa masculino, performam ideais de força, autoconfiança, os homens quando tomam de empréstimo, saias, apresentam-se como mais frágeis, deliciados.

Portanto, aqui se entende que numa perspectiva de gênero, os homens ao usarem saias na coleção de Herchcovitch, podem ser lidos como sertanejos transgressores, ao desafiarem concepções de gênero, estereotipadas. Estes, são ainda analisados como desviantes pelo uso das saias, ao desviarem das concepções vigentes de homem, desviantes pelo que se espera que homens usem. Pode ser lido ainda como uso político dos homens pelas saias, entendidos como abdicadores de suas masculinidades, pela desconstrução da normalização do que se espera de seu vestuário.

No alinhar das ideias aqui tramadas, acerca da produção de Alexandre Herchcovitch, por se tratar de uma coleção que encontrou na gramática visual sertaneja, signos, significados e significantes para a construção da sua narrativa, suas leituras perpassaram por signos clássicos referentes ao universo sertanejo do cangaço, como as

estrelas de oito pontas, que serviram como amuletos de proteção, usadas pelos cangaceiros ao longo do seu período de ação, como representado nas fotografias 42-44.

Figura 42: Modelo com estrelas de seis pontas

Figura 43: Modelo com blusa vazada

Figura 44: Modelo com saia bordada



Fotografias de Zé Takahashi, 2013.

Disponíveis em:

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/inverno-2014-rtw/alexandre-herchcovitch-men/alexandre-herchcovitch-men-2/?i=32>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/inverno-2014-rtw/alexandre-herchcovitch-men/alexandre-herchcovitch-men-2/?i=9>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/inverno-2014-rtw/alexandre-herchcovitch-men/alexandre-herchcovitch-men-2/>

(respectivamente).

Acesso em 05 de nov de 2023 às 12:00.

A referência direta ao cangaço presente nesta sequência de *looks*, se materializa pelos bordados e tramados que rememoram as estrelas de oito pontas, presentes nas blusas dos modelos, mas também na barra da saia do modelo da figura 44, com bordados em lantejoulas. Segundo o historiador Frederico Pernambucano de Mello (2015), estes signos representavam para os cangaceiros, proteção, e poderia ser representada como a estrela de Salomão – de seis pontas ou de oito – como foi o caso das que Herchcovitch elencou na sua produção. Estas estrelas, foram confeccionadas em tricô, pelo tramado, remetem a fios naturais, a rendas, bordados manuais que configuram uma identidade regional sertaneja.

A presença da estrela no meio de blusas, ou bordadas nas saias, apontam para uma outra leitura de Herchcovitch sobre este universo, pois em suas configurações originais, estes signos encontravam-se presentes nos chapéus dos cangaceiros, por se tratar do ponto alto da indumentária, bem como do ponto alto da cabeça, logo, onde repousava maior necessidade de proteção. O estilista então, ao não se valer de chapéus de couro, apresentou um novo, ou pelo menos, um outro cangaço em sua passarela, marcado por “novas” visualidades e discursos. Apresentando estas estrelas em diferentes alturas das roupas da coleção, Herchcovitch despia o sentido das suas roupas, bricando no meio ou na barra das peças, logo, apresentando outros sentidos para estes signos, a partir dos lugares escolhidos para ocuparem.

Em relação à sequência de estampados de onça para a construção do sertão de Alexandre, esta representação é entendida aqui correspondendo às noções de selvageria, barbárie, mas sobretudo um ideal exótico, que compõe a moda brasileira. À luz do pensamento de Maria Claudia Bonadio (2014) se entende que o exotismo da moda nacional, acontece primordialmente por não ser produzida por uma capital de moda, como Paris, Londres ou Nova York. Considerada como exótica, a moda brasileira saltava os olhos pela singularidade e representação externos, onde a fauna e a flora brasileiras eram

motivos de identidade nacional a partir do processo de construção da identidade nacional a partir do século XIX.

A onça, estampada entre jaquetas, blazers e sobretudos (figuras 45-47), revelam uma leitura para o sertão, uma *sertanidade* calcada na animosidade, uma apropriação de um animal dissidente da fauna sertaneja, representada por aves, equinos e bovinos, animais que constituem uma identidade para os sertões do Nordeste. Em relação à onça pintada, a tendência *animal print*, estas se configuram como expressão de uma brasilidade calcada na fauna nacional, funciona assim como as estrelas bordadas, na referência às usadas por Lampião em seu chapéu, enquanto evocativo para uma visualidade que ensina pela visão, pelo olhar.

Figuras 45: Modelo com jaqueta estampada de onça

Figura 46: Sobretudo estampado de onça

Figura 47: Estampados de onça Alexandre Herchcovitch



Fotografias de Zé Takahashi, 2013.

Disponíveis em:

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/inverno-2014-rtw/alexandre-herchcovitch-men/alexandre-herchcovitch-men-2/?i=3>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/inverno-2014-rtw/alexandre-herchcovitch-men/alexandre-herchcovitch-men-2/?i=3>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/inverno-2014-rtw/alexandre-herchcovitch-men/alexandre-herchcovitch-men-2/?i=3>.

(respectivamente).

Acesso em 05 de nov de 2023 às 15:00.

Os significados de selvageria, perigo, ameaça, representados por uma pele de onça são comuns a quem consome imagetivamente a coleção de Herchcovitch; se este

estilista se apropriou do cangaço, dos sertões para construir suas visualidades, ao apresentar modelos desfilando com estampas de um animal selvagem, discursivamente estas características são também atribuídas aos sertões em suas pluralidades.

Em uma coleção de moda, elementos como a beleza dos modelos, corrobora na construção da história contada pelas passarelas, a maquiagem, os penteados são informações que assim como os cortes, as cores, as texturas dos tecidos, os aviamentos, os acessórios presentes na produção de moda, significam e simbolizam na coleção em questão. Assim, aqui merece o destaque acessórios como as bolsas, e polainas, assim como os calçados usados pelos modelos (figuras 48-49).

Figura 48: Sapato assandalhado

Figura 49: Bolsa Alexandre Herchcovitch



Fotografias de Zé Takahashi, 2013.

Disponíveis em:

<https://gq.globo.com/Estilo/Desfiles/noticia/2013/11/os-cangaceiros-metaleiros-de-alexandre-herchcovitch.html>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/inverno-2014-rtw/alexandre-herchcovitch-men/alexandre-herchcovitch-men-2/?i=28>.

(respectivamente).

Acesso em 05 de nov de 2023 às 15:30.

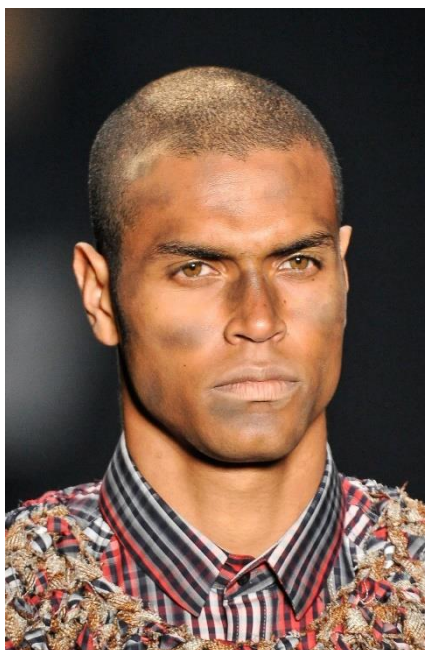
Enquanto as polainas da fotografia 48 são inspiradas nas perneiras dos cangaceiros, os sapatos da coleção, em couro, lembram as sandálias dos cangaceiros, são

sapatos *assandalhados*, pela abertura na frente, pelas fivelas e principalmente pelas laterais vazadas fazendo alusão aos xô boi. Detalhe para a desconstrução da masculinidade no sapato, pelo salto de madeira; sandálias/sapatos de salto na contemporaneidade são constantemente associadas ao vestuário feminino, por representarem elegância, feminilidade. A modelo da figura 49, é aqui analisada em virtude da bolsa utilizada, que rememoram os embornais, neste caso, embornais em couro, curtido com bordados, mas não com flores, como os usados pelos cangaceiros do bando de Lampião.

Mediante a historicização da estética e da indumentária dos cangaceiros, os embornais dos bandos eram as bolsas usadas em forma cruzada, junto ao peitoral dos andarilhos sertanejos, no caso dos “originais”, eram coloridos em sua configuração, com bordados de flores em vermelho, amarelo, verde e azul, com motivos florais que conferiam às bolsas um apelo estético e belo; conferiam à uma peça inicialmente somente funcional, um caráter de beleza. Nestas bolsas, os cangaceiros carregavam munição para as armas, remédios, alimentação e trocas de roupa, logo, carregavam junto a si, nos seus armários nômades, tudo o que precisavam para a vida, nômade que levavam.

O elemento da maquiagem dos modelos, é também um levado em consideração aqui para a formação imagético-discursiva de uma coleção de moda, nesta, o maquiador e cabelereiro Celso Kamura, assinou a beleza do desfile. Nesta produção, ele tratou de maquiar os modelos com sombras em tons terrosos e cinzentos: “[...] sombra marrom opaca espalhada pelo rosto e pó facial cobrindo os cabelos, reproduzindo a poeira do sertão” (figura 50).

Figura 50: Beleza cangaceiros Alexandre Herchcovitch



Fotografias de Zé Takahashi, 2013.

Disponível em:

<https://fastfoode.wordpress.com/2013/11/01/>.

Acesso em 05 de nov de 2023 às 20:00.

A leitura de Alexandre acerca dos sertões, é novamente problematizada aqui, em virtude à sua gramática simbólica para representar uma região oposta à sua, logo, oposta a ele próprio, em uma leitura folclórica, poeirenta, e suja, o sertão concebido pelo estilista, em muito se assemelha à escombros de guerras, pela poeira da destruição que guerras causam. Entretanto, a sujeira da maquiagem dos modelos, revela um sertão marcado por ventos carregados de areia, terra, ventos cinzentos que sujam panos, peles, corpos. Lampião, ícone máximo da inspiração de Herchcovitch na sua coleção, muito se assemelhava pela vaidade da sua aparência, pelo constante uso de perfume e alinhamento estético de suas tropas, consigo, com sua imagem; entretanto, em muito se distanciava pelo uso de maquiagem, ou até mesmo do próprio aspecto sujo, empoeirado pelas suas investidas entre os sertões.

Sendo o gênero, o principal recorte para análise deste momento da dissertação, esta composição imagética, pela coleção de Herchcovitch muito se distancia do seu referencial primordial, por apresentar uma masculinidade desviante, subversiva na passarela do SPFW, desfilando homens de saia, ainda que fortemente influenciados por um símbolo de masculinidade, o cangaço. Neste sentido, é útil na problematização acerca da estereotipia, da construção de imagens, do reforço de significados e significantes

marcados por olhares estrangeiros em relação aos sertões e suas pluralidades. Novamente, reitera-se a presença constante dos sertões nordestinos pelas passarelas de eventos de moda nacional, aqui, da principal passarela de moda brasileira; contudo, uma série de representações estereotipadas de um sertão cangaceiro, um sertão, que não mais existe.

Nas tramas de sertões não mais existentes, a estilista porto-alegrense criada em Natal, Helô Rocha, construiu as suas representações dos sertões, repetindo os signos do cangaço para representar uma região oposta à sua, logo, oposta a si mesma. Sendo o vestuário uma ferramenta de interpretação de uma cultura, oposta aos cangaceiros alternativos de Arnaldo Ventura, e aos modelos “sertanejos” e metaleiros de Herchcovitch, a estilista exibiu um cangaço feminino na passarela do SPFW, marcado por toques de organza, seda, em cores lavadas; logo, ainda que definido por uma face cangaceira, o sertão explorado por Rocha, evidencia um retorno feminino dos sertões em passarelas de moda; demarca assim, uma leitura, uma representação deste espaço na composição da moda brasileira.

Para o site FFW UOL, esta coleção marcava a segunda produção da estilista como designer solo, e não mais vinculada à sua antiga marca, Têca; sendo sua segunda apresentação no SPFW, a representação de Helô, portanto, assinala pontos e costuras de feminilidade, opostas à uma concepção hegemônica do que se é homem e sobretudo do que é mulher, nos sertões do Nordeste, e neste caso, do cangaço. Deste modo, ao se apropriar de Lampião e Maria Bonita na coleção, Rocha interpretou a atmosfera sertaneja e cangaceira, ao seu modo, à sua moda, leu e interpretou o que compreende como sertão, como cangaço, mas concebendo às suas peças toques de elegância, feminilidade e ousadia, pelos tecidos transparentes, que em momentos da passarela, muito remetiam à *lingeries*.

Vívian Sotocórno, repórter da *Vogue*, sobre a coleção em questão, considerou que Helô Rocha ao propor esta produção apresentou uma mulher diferente das que costumava desfilar, agora: “sua mulher segue sexy, mas agora de um jeito mais doce, abusando de levíssimos vestidos baby-doll de organza decorados com babados e tachinhas e de um belo couro enfeitado com patches, tudo em cartela pastel” (2016). Oposta às coleções anteriormente analisadas, fragmentadas em sequências que se complementavam, ao passo que diferiam, esta, mais parece uma continuidade, uma progressão de uma única coleção, mais unificada, e menos dividida em seções menores.

Logo, pela análise dos 35 *looks* produzidos por Rocha, identificam-se traços marcantes de feminilidade nas roupas, com um forte apego contemporâneo, destoando

em parte, de uma gramática visual sertaneja dominante, marcada por cactos, símbolos de couro, chapéus de vaqueiro e gibões.

Figura 51: Jaqueta branca com aplicações coloridas

Figura 52: Vestido vazado rosa seco

Figura 53: Vestido verde água com aplicações de arabescos

Figura 54: Macacão salmão com tachas



Fotografias de Zé Takahashi, 2016.

Disponíveis em:

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/verao-2017-rtw/helo-rocha/helo-rocha-2/#review>,
<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/verao-2017-rtw/helo-rocha/helo-rocha-2/#review>,
<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/verao-2017-rtw/helo-rocha/helo-rocha-2/#review>,
<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/verao-2017-rtw/helo-rocha/helo-rocha-2/#review>.

Acesso em 15 de nov de 2023 às 13:00.

As modelos de Helô Rocha, estão visualmente sincronizadas em virtude da ausência de sequências da coleção, assim, na fotografia 51, a modelo desfila com um conjunto de calça com babados costurados nas laterais, e colete branco, recortado em formatos de estrelas e círculos. O destaque deste *look* se encontra na jaqueta, também branca, mas costurada com arabescos que remetem à obra do mestre da cultura popular, Espedito Seleiro²⁸, onde a presença do couro, tecido marcante para representar o sertão em coleções de moda, aqui aparece como tecido secundário da coleção em questão. Logo, por uma leitura das cores presentes na jaqueta, a predominância do marrom é combinada com cores que se distanciam de uma paleta terrosa e sertaneja, pela presença dos prateados que “contornam” os arabescos, e as estrelas de oito pontas em azul.

Outra tonalidade marcante na coleção, é o rosa, predominante no vestido com recortes minimalistas da figura 52; em uma leitura enviesada pelo gênero, como este momento da dissertação se propõe, se entende aqui, que as cores são também dispositivos formativos do gênero em coleções de moda. O imaginário de que “menino veste azul e menina veste rosa”, é também uma construção social, ocidental, que segundo João Paulo Baliesci (2020) é datada do século XX, sendo o azul atribuído às masculinidades, e o rosa, às feminilidades, são assim, indicativos pedagógicos dos gêneros. Portanto, enquanto durante períodos como o Medievo e a Modernidade, o vermelho correspondia a ideais de força, valentia, logo, remetiam ao sangue, era de se esperar que meninos, usassem rosa, uma variação lavada do vermelho; o azul portanto, enquanto feminino, passou a ser popularizado em representações visuais, a partir da expansão do culto mariano, em alusão à Virgem Maria e ao seu manto, azul, o qual era/é representada.

Neste sentido, ao longo do século XX, a atribuição do rosa ao universo feminino e do azul ao masculino, cresceu em virtude do crescimento publicitário, da maior possibilidade de consumo, pelos conflitos geracionais e pela influência de movimentos sociais, as pedagogias das cores iam se solidificando, e construindo masculinidades azuis e feminilidades rosas. Essa pedagogia das cores, como criadoras dos gêneros, se reflete também nas roupas usadas por meninos e meninas, por exemplo: enquanto meninos “não

²⁸ Ao longo do segundo capítulo, a história de Seleiro assim como de suas produções será melhor apresentada, logo, não se verificou aqui, a necessidade de antecipar as suas tramas presentes nesta dissertação.

podem usar rosa”, meninas usam azul tranquilamente, sem se preocuparem com *masculinizações* infundadas.

É somente nos anos 1920, e posteriormente, nos anos 70, que a binaridade de rosa para meninas e azul para meninos, é efetivada, após os Estados Unidos amplamente produzirem roupas em série, onde as roupas azuis eram destinadas em sua maioria para homens, enquanto as rosas, para as mulheres; culminando em uma expansão destas cores para outros bens de consumo, como brinquedos. Neste sentido, a coleção de Rocha, ao ser construída em tons pastel, aponta para o gênero feminino em tonalidades menos sóbrias, mais lúdicas, e românticas, logo, mais femininas pelos usos das cores.

A feminilidade se percebe nos tons lavados, ainda que outras tonalidades, consideradas “masculinas” como os tons frios de azul e verde se materializem em vestidos como o da figura 55, o qual a modelo desfila com arabescos costurados na região dos seios, junto de tachas metalizadas em dourado. As gradações de verdes e azuis descosturam tramas visuais acerca de cores referentes aos sertões nordestinos, muito representados pelas variações de amarelo marcante do Sol, marrom pela terra árida, pelos céus quentes em tons de laranja e vermelho; aqui, o verde e o azul, ao contrariarem noções estereotipadas de gênero, apontam para um sertão banhado por águas, pelos babados ao longo da peça, que rememoram também ondas aquáticas.

Pelas referências do/ao cangaço, Helô Rocha construiu minimalistamente a sua coleção, a exemplo das medalhas e moedas usadas pelos cangaceiros do bando de Lampião, presentes nos chapéus, lenços e anéis. No caso da coleção em questão, estes elementos foram representados em aplicações como na região dos seios da modelo da figura 53, estes elementos compunham a estética do chapéu dos cangaceiros, com forte valor estético e simbólico da apresentação destes sujeitos, pelos sertões, que faziam questão de se mostrarem por meio das suas indumentárias.

As fotografias a seguir, apresentam uma nova leitura do cangaço, pela estilista, através de suas escolhas estéticas, os tons de azul, amarelo, laranja e violeta (figuras 55-58), rememoram em parte os bordados das bolsas que os cangaceiros usavam. Se as coleções passadas, se basearam em tonalidades sóbrias, entre pretos, marrons, cinzas, ao representar o cangaço, por um arco-íris, Rocha aponta para um cangaço romântico, das histórias de amor entre Lampião e Maria Bonita, ou Corisco e Dadá. Estas histórias, portanto, não podem ser consideradas como grandes amores, como romances

apaixonados entre as caatingas do sertão do Nordeste. A construção da feminilidade, neste momento, portanto, se realiza a partir do minimalismo, da delicadeza das escolhas da estilista.

Figura 55: Macacão anil

Figura 56: Vestido em organza lilás

Figura 57: Vestido creme com tachas

Figura 58: Vestido vazado salmão



Fotografias de Zé Takahashi, 2016.

Disponíveis em:

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/verao-2017-rtw/helo-rocha/helo-rocha-2/>,
<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/verao-2017-rtw/helo-rocha/helo-rocha-2/>,
<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/verao-2017-rtw/helo-rocha/helo-rocha-2/>,
<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/verao-2017-rtw/helo-rocha/helo-rocha-2/>

(respectivamente).

Acesso em: 16 de nov de 2023 às 14:00.

Pelas fotografias dos *looks*, as estrelas são elementos visuais que compõem o imaginário estético, enquanto símbolos que rememoram à estética do cangaço. Opostas aos metaleiros de Herchcovitch, por exemplo, as usadas como tachinhas, por Rocha, transmitem feminilidade a um universo, em tese, masculino, pelo pequeno tamanho destes adereços nas roupas, que muito parecem estrelas no céu.

Aqui, se destacam-se ainda, elementos como as bolsas, e a beleza das modelos de Helô Rocha, na coleção e na passarela, como na figura 59. As bolsas da coleção, carregavam a identidade e a feminilidade que a estilista apresentou na passarela, com elementos que remetiam ao universo sertanejo, como cactos, lua, nuvens, estrelas, apresentando acessórios com toques de símbolos rurais, não urbanos; bem como, carregavam muitas estrelas em cascata, assim como remetiam às esporas usadas pelos cangaceiros enquanto andavam a cavalo pelos sertões.

Figura 59: Bolsa Helô Rocha



Fotografias de Zé Takahashi, 2016.

Disponíveis em:

<https://www.instagram.com/p/Cd9rHeqrUQO/>.

<https://ffw.uol.com.br/wp-content/uploads/desfiles/2016/04/helorocha-lookbook-spfw-verao17-lookbook-a-12-654x983.jpg>.

(respectivamente).

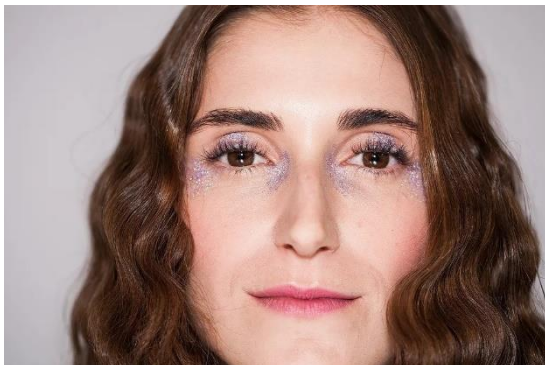
Acesso em 16 de nov de 2023 às 14:30.

As esporas das bolsas, representam um sertão rural, ainda que, na leitura da estilista acerca deste espaço, este esteja apresentado de uma forma elegante, predominantemente em tons metalizados de dourado e prateado. Estes instrumentos no contexto utilitário dos sertões, mais precisamente nas vaquejadas, se configuram como objetos cortantes para os cavalos, logo, se configuram como elementos de maus-tratos aos equinos, objetos usados nas botas dos vaqueiros, mas também usados pelos cangaceiros. Uma coleção de moda veiculada na imprensa especializada, como “romântica”, de partida sai em desencontro com a sua principal referência estética, visto que o romantismo no caso do cangaço, talvez fosse um dos últimos adjetivos empregados para representar este movimento, face as violências e crimes cometidos inclusive contra mulheres pelos cangaceiros.

Outro elemento importante na construção da coleção, é a beleza das modelos, que, oposta às das coleções anteriores, não foi construída com base em tons terrosos, tons mais escuros do que as peles das modelos, com contornos marcados que remetiam à terra marcada por sol escaldante. Segundo a *Vogue*, a beleza produzida pelo maquiador Henrique Martins, que assinou a maquiagem e os penteados das modelos, foi uma inspiração no cangaço, com toques românticos e *rock’n roll* (figuras 60 e 61).

Figura 60: Maquiagem Helô Rocha

Figura 61: Penteado Helô Rocha



Fotografias de Zé Takahashi, 2016.

Disponíveis em:

<https://voque.globo.com/beleza/noticia/2016/04/o-cangaco-rockn-roll-de-helo-rocha.html>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/spfw/verao-2017-rtw/helo-rocha/helo-rocha-2/?i=19>

(respectivamente).

Acesso em 16 de nov de 2023 às 15:00.

Para Martins, a beleza das modelos, construída com glitter nas pálpebras, nos cantos interno e externo, dos olhos, é marcada por glitter furta-cor, com fundo arroxeadado, blush predominante nas maçãs do rosto, e uma boca natural; esta composição, apresenta uma modelo ultra feminina, combinada com a extravagância de máscara de cílios. No penteado, a referência para Martins, foram os cabelos de Gabriela – Cravo e canela – personagem icônica da literatura regionalista, escrita pelo romancista baiano, Jorge Amado, assim, Gabriela, configura-se como ideal de feminilidade, e de beleza, na formação da coleção de Helô Rocha.

A leitura aqui emprenhada, do gênero, acerca das representações sertanejas da/na moda brasileira, ao longo da década de 2010, com base nas três coleções expostas, permitiu para este estudo, uma análise problemática e problematizadora sobre os sertões nordestinos. Entendendo as roupas – e aqui, coleções de moda – enquanto formadoras de identidades, de visualidades, estas produções culturais, permitem para o estudo da História uma análise acerca dos olhares, das interpretações, e sobretudo, das possibilidades de dizer, e ver um lugar.

Entretanto, este exercício imagético-discursivo, implica em aplicações de conhecimentos estéticos, de versões e visões de fora para dentro; de agentes que não são sertanejos, mas ao se apropriarem deste espaço para as suas produções; sertão, é uma palavra que produz sons, imagens, e discursos, assim, é imbuída e embebida de imagens, sons e textos acerca desta. Imagens, sons e textos, que em sua maioria, são opostos ao tempo em que estes estilistas estiveram representando os sertões, não mais vestem os interiores, em virtude de sua contemporaneidade, são marcados pelo passado, pela ruralidade, pela rusticidade.

Logo, por meio desta problematização, se identificou nas coleções de Arnaldo Ventura, Alexandre Herchcovitch e Helô Rocha, uma repetição de repertórios que em tese representavam – ou deveriam representar – o que estes agentes culturais compreendem como “sertão nordestino”. Sendo a moda um sistema marcado pelo novo, pela contemporaneidade, assim, contemporânea a si mesma, as coleções de vestuário atualizam tendências para a temporada seguinte à que está sendo desfilada.

Entretanto, no caso das produções analisadas, a partir das problemáticas empenhadas nesta dissertação, se identifica que os estilistas ao representarem o sertão nordestino, não atualizaram as suas gramáticas visuais, sendo o cangaço uma recorrência nestas coleções – e na maioria das elencadas no início da seção. O cangaço, representa o sertão, representa assim o Nordeste, cria uma imagem, uma identidade, uma unidade para a região. Questiona-se sobretudo, aqui, não somente a emergência deste repertório de imagens para a perpetuação e projeção da moda brasileira, que ainda na contemporaneidade busca afirmar uma identidade nacional marcada no próprio país. Mas, se problematiza, a continuidade e progressão das coleções de moda elencadas, que elencaram o cangaço como representação do Nordeste e identificação visual da região.

Se problematiza, a recorrência deste universo cangaceiro, como única possibilidade imagética para a representação dos sertões do Nordeste; questiona-se como a moda, marcada pela contemporaneidade, ao representar os interiores do Nordeste, não se volta à *contemporaneizar* os sertões, trazendo outras visualidades para além de arabescos, chapéus de couro, caveiras, cartucheiras e cactos. Sobretudo a produção de Helô Rocha, aqui se questiona o “discurso da estereotipia”, nas palavras de Durval Muniz, visto que, a estilista é nordestina, potiguar, mas para a sua passarela, escolheu um sertão cangaceiro; revisitado por toques femininos, mas ainda assim, calcado em uma gramática visual cangaceira.

Neste sentido, ao longo desta exposição, não se buscou – assim como, nesta dissertação, não se busca, e não se buscará – apresentar caminhos outros para as representações dos sertões na moda nacional. O objetivo primordial foi apresentar, problematizar e criticar a recorrência de uma mesma visualidade para representar uma região plural, com outras visualidades, tomando o gênero enquanto formador de identidades e representações dos sertões na moda brasileira ao longo da década de 2010. Assim, identificou-se, pelas coleções, que o olhar estrangeiro dos estilistas, formou uma visualidade para representar os sertões, e aqui, se analisou estas produções, à luz do gênero; elencando os cortes das roupas, os tecidos, adereços, cores, estampas, maquiagem e calçados na (des)construção social pelas passarelas, do que é considerado histórica e culturalmente como “homem”, “mulher”, “masculino” e “feminino”.

Ainda na contemporaneidade, os sertões do cacto, do cangaço, do luar do sertão, do vaqueiro, pairam no imaginário popular, no imaginário dos nordestinos, dos sertanejos; ainda que estes sertanejos e nordestinos, contemporâneos não vivessem seca, vivessem entre caatingas marcadas por cactos, ou que não conhecem as tramas do cangaço, marcadas por crimes e atos de violência, se identificam com estas simbologias representativas, que contam histórias e escondem interesses de perpetuação dos sertões como espaços da saudade.

Ainda na contemporaneidade, estes símbolos, reverberam na cultura brasileira, na cultura pop, reverberam nas passarelas de eventos de moda, em coleções de vestuário, entre videoclipes, novelas, produções audiovisuais; reverberam porque são primordialmente, bens culturais, bens de consumo, em uma indústria cultural, onde signos estereotipados, que não mais contemplam espaços sertanejos vendem, geram lucros para os seus produtores, ainda que, não mais contemplem as “realidades” da contemporaneidade.

II:

ARABESCOS, ARTESANATO, CACTOS E COUROS: O SERTÃO NA MODA DE EDILBERTO SOUSA

O sertanejo é, antes de tudo, um forte

(Euclides da Cunha, 1902, p.66)

Este trabalho é confeccionado por um sujeito sertanejo, que, como mencionado na introdução, desde a sua infância, fortemente se sentiu conectado ao universo das roupas e da moda. Ser um sertanejo que se afeiçoava por roupa, em uma sociedade patriarcal, dotada de uma compreensão limitada de que a moda e sua complexidade, corresponde à tolice de mulheres e afeminados fúteis, nunca foi das mais doces experiências. Ser um sertanejo que ao longo de suas veredas, admitia para si mesmo, a sua relação com as modas vigentes, nos espaços de seu acesso, era ser antes de tudo, resistente ao tempo, ao espaço, resistente a si mesmo. Portanto, revirando baús sobre produções de moda que se inspiraram nos sertões para a composição do seu escopo visual, a coleção *Artesanato expressão de um povo*, do estilista cearense, Edilberto Sousa elenca-se como a primeira produção de que se teve acesso, a primeira produção, que, desembocou na historicização da Moda brasileira, seus usos e apropriações dos sertões nordestinos, para a corroboração da criação de uma identidade nacional desta moda, com base no próprio Brasil.

Como mencionado no capítulo anterior, o objetivo primordial deste estudo, é a crítica às representações e padrões estéticos que assertaram os sertões nordestinos em uma produção de moda brasileira, marcados por signos do cangaço. Neste sentido, o capítulo em questão, dedicar-se-á, primordialmente a historicizar uma coleção nordestina, uma coleção cearense, que com base nos signos do cangaço, costurou a si mesma, tramas representativas, calcadas na produção de rendas e bordados regionais, na produção de peças de couro, assim como, os reflexos ainda presentes do cangaço no próprio Nordeste, como símbolo representativo de uma região e os seus espaços.

Neste sentido, interessará ao longo deste capítulo, não somente conhecer os meandros e tramas de uma coleção de moda, com base no seu próprio criador, mas, perceber a partir de uma leitura, nordestina e sertaneja, de que modo, e, com base em quais elementos, os seus diferentes usos, se confecciona uma coleção, que se diz

contradizer paradigmas, apresentar em uma passarela, novas visualidades, com toques de modernidade, com base em signos já conhecidos e que aqui são lidos como, estereótipos.

Logo, para a confecção deste momento da dissertação, as fontes necessárias para a sua produção, “limitaram-se” às entrevistas realizadas com o estilista, e fotografias da coleção: parte do editorial realizado por ele em parceria com o fotógrafo Leonardo Berquiat, assim como, fotografias dos *looks* na passarela do concurso Ceará Moda Contemporânea, durante a sua edição em 2017. Pelas entrevistas cedidas a este estudo, foi possível conhecer a história que antecede a coleção apresentada ao público, as inspirações de Edilberto para a sua produção, os estilistas que subsidiaram simbolicamente, os usos elencados por ele em *Artesanato expressão de um povo*, os materiais utilizados na confecção, que corroboram na construção de mensagens, sentidos e imagens transmitidos pelo estilista, na passarela, e fora dela.

Importa ainda, compreender em que medida, o estilista se valeu de um arquivo de estéticas, que lhe deram as bases de sustentação na construção de uma coleção que, para além de se inspirar no sertão – sobretudo o cearense – se inspirou fortemente no cangaço, mais precisamente em Maria Bonita, por ser uma coleção que segundo ele, era essencialmente feminina. Através da leitura das imagens, e das fotografias de moda, é possível identificar os interesses de Sousa: ao passo que se aproxima de uma estética sertaneja, árida, e cangaceira, se distancia destas quando re(a)presenta, o que em entrevista para este estudo, afirmou ser “uma Maria Bonita que usa alfaiataria”.

Sua coleção, construída em seis *looks* conceituais, foi dividida entre calças, macacões e capas, onde objetivou contar a história de Maria Bonita no bando de Lampião pela disposição das modelos no desfile do concurso CMC, no ano de 2017, o qual contou com o tema *Ceará de corpo e alma*, tema que motivou Sousa a construir sua produção ancorada nos signos do cangaço, mas também das produções populares, de artesanato e de curtimento do couro. Através do CMC, outras coleções e, portanto, outras produções de sentido, com base nos sertões foram analisadas, a exemplo da coleção *Vaqueiro desconstruído pela alfaiataria*, do brasileiro Akihito Hira.

A partir do concurso em questão, também foi possível uma leitura aguçada acerca do lugar ocupado pelo Ceará desde a década de 1980 na produção de moda brasileira, sendo este estado, um polo de moda para o Nordeste, através de eventos como o Festival

de Moda de Fortaleza e o próprio CMC, responsável por apresentar novos talentos no mercado de moda, voltado para a produção autoral.

Neste sentido, o capítulo encontra-se fragmentado em seções menores, para uma melhor compreensão da coleção em questão, sendo confeccionado nos moldes da produção de uma coleção de moda: a história da coleção, compreendendo os processos que ocasionaram o estilista a apresentar a sua produção, naqueles moldes; ideias e inspirações, identificando os estilistas, as visualidades, representações da cultura que subsidiaram a coleção; os materiais utilizados, visto que, tratando-se de uma coleção de moda, os usos de tecidos, cores, aviamentos, corroboram na narrativa da coleção; e por fim, o desfile²⁹, tratando-se das poses, e da apresentação pública dos *looks*.

Logo, a seção *O artesanato como expressão de um povo*, dedicar-se-á a análise das tipologias artesanais utilizadas pelo estilista na confecção de sua produção, elencando a historicidade das rendas em Richelieu, a partir dos bordados, as relações com o mercado de moda nacional, e a valorização do artesanato em roupas da moda. Dedicar-se ainda, a compreensão da produção de arte popular através do artesanato do couro curtido pelo Mestre Espedito Seleiro, identificando que a sua produção, evoca uma regionalidade, a qual é constantemente atribuída no mercado de moda brasileira, quando estilistas buscam no Nordeste, inspiração para a sua produção; a produção de Espedito Seleiro, serviu de base para Sousa, por tratar-se de uma combinação entre a tipologia artesanal das rendas em Richelieu, que seria relida³⁰ a partir dos arabescos de Seleiro. Assim como, identificar-se-á através de Maria Bonita, as inspirações que o estilista elencou, mapeando as suas indumentárias e composição do seu vestuário, demonstrando aproximações e distanciamentos dele, e dela.

A seção *Sertões em telas, sertões em cores*, se debruça a entender os materiais utilizados por Sousa na construção da sua coleção, e os reflexos destes na construção de uma narrativa, acerca de Maria Bonita, dos bordados em Richelieu, e da influência dos arabescos do Mestre Espedito Seleiro, principais recursos estéticos e visuais, presentes na

²⁹ Através do desfile, o leitor terá acesso integral aos seis *looks* da coleção, visto que, no processo de produção de moda, e das fotografias de moda, o estilista em entrevista para a dissertação, revelou que somente quatro, dos seis *looks* foram escolhidos para serem fotografados.

³⁰ Ao longo das entrevistas para a confecção da dissertação, Sousa revelou que uma das exigências do Concurso, era que, uma tipologia artesanal fosse relida, em paralelo, que esta tipologia fosse combinada com uma técnica moderna. Logo, o estilista elencou o Richelieu, a identidade visual da produção de Espedito Seleiro, combinados com os cortes e recortes das suas peças, feitas em máquinas a laser.

coleção. Em consonância, através de uma análise cromática, verificar-se-á que através de uma escolha de tons telúricos, entre tons de vermelho, amarelos, marrons, brancos e pretos, o estilista por meio desta paleta de cores, combinada entre metros de brim³¹ e sarja³², apresentou a história de Maria Bonita no bando de Lampião, desde a sua entrada, entre as tonalidades mais leves, até a sua morte, pelos tons mais sóbrios, assim como, pela resistência dos tecidos elencados por Sousa, que segundo ele, apresentavam um ar de armadura para as peças.

O capítulo encerra suas discussões, com a seção *Ceará de Corpo e Alma: os sertões nas passarelas do Ceará Moda Contemporânea*, analisa a produção de sentido da coleção pelo desfile e pela passarela, admitindo que, neste momento, de espetacularização e teatralização da moda, sentidos também são costurados à coleção. Através da análise do Concurso, percebe-se as interpretações de Edilberto Sousa na concepção do tema do Concurso, Ceará de Corpo e Alma; assim como, percebe-se como outros estilistas que participaram do concurso, como Akihito Hira, interpretou o Ceará, também pelo viés dos sertões na composição visual e estética.

Por se tratar de uma coleção essencialmente feminina, a qual se inspirou em uma mulher “forte, guerreira” (Sousa, 2023), a feminilidade de Maria Bonita em certa medida é discutida, para a compreensão acerca da complexidade desta personagem histórica. Em contrapartida, é discutida ainda, uma oposição entre as coleções: de Sousa e Hira, por se tratarem de uma feminina e outra, masculina, permitindo a identificação e problematização dos signos e inspirações acerca dos trabalhos dos dois estilistas.

À luz da historicização do evento, o trabalho desembocou nas raízes históricas que permitiram ao Ceará se consolidar como um espaço para a moda brasileira, na parte nordeste do Brasil. Identificando pela imprensa da época, por meio de reportagens de revistas como *O Cruzeiro*, o trabalho analisa que desde os anos 1980, houveram iniciativas por parte do poder privado, em parceria com o empresariado cearense, em criar a partir de feiras, e eventos sobretudo na capital, Fortaleza, uma cultura de moda para o estado. Através do Festival de Moda de Fortaleza, uma cadeia econômica no Ceará se desenrolava, a qual mobilizava empresários, lojistas de outros estados do Nordeste assim como, de outras partes do Brasil. Percebe-se então, que existiu no Ceará, desde os anos

³¹ Tecido a base de linho, algodão, fibra sintética, grosso, usado principalmente entre peças de artesanato.

³² Tecido confeccionado em padrão diagonal, grosso e resistente

1980, um esforço, para que este fosse transformado, em um espaço de moda na região Nordeste.

2.1 O artesanato como expressão de um povo

No mundo da moda brasileira, é comum que estilistas se valham de peças artesanais para a construção de suas coleções de moda, onde o artesanato assume um caráter distintivo entre peças que ganham nas suas composições, rendas e bordados; o Nordeste e os seus sertões, assumem um lugar de destaque nesta produção, em virtude da forte produção de bordados e rendas nos espaços citados anteriormente. Um exemplo da atividade de bordados artesanais nos sertões do Nordeste, e os reflexos no mercado de moda nacional, é a produção das bordadeiras seridoenses do Rio Grande do Norte, mais precisamente nas cidades de Timbaúba dos Batistas, Serra Negra do Norte e Caicó.

Os bordados assumem desde o processo colonial, um lugar de destaque na produção cultural brasileira, sobretudo na atual região Nordeste, inicialmente doméstica e majoritariamente feminina, tramado por diferentes agentes históricos no processo que envolve a arte de bordar, as bordadeiras, atravessadoras, costureiras e estilistas de moda que ao se apropriarem dos bordados, indiretamente apresentam no cenário nacional, um outro espaço sertanejo, um outro espaço nordestino. No caso das bordadeiras seridoenses – que, apesar de não serem o enfoque deste capítulo, tampouco deste estudo – atravessam esta produção, no âmago das motivações pessoais de quem a escreve; por ser produto de um espaço e de uma tia/mãe engajados na (des)construção dos estereótipos espaciais e possibilidade de ascensão social através da arte e das técnicas de bordar – as produções de maior renome e projeção nacional, também são no âmbito da moda brasileira.

Entre as produções nacionais, que se valem dos bordados seridoenses na construção da identidade de suas marcas, aqui se destacam a marca masculina e seridoense DePedro, assim como a estilista Helô Rocha, em vestidos conhecidos nacionalmente, como os usados pela primeira dama, Janja Lula, em seu casamento (figura 62).

Figura 62: Vestido de casamento Janja Lula



Disponível em:

<https://voque.globo.com/moda/noticia/2022/05/estilista-do-vestido-de-janja-noiva-de-lula-entrega-todos-os-detalhes-sobre-peca.html>.

Acesso em 06 de jan de 2024 às 14:00.

O vestido intitulado “Luar do Sertão”, bordado pelas timbaubenses, foi confeccionado em organza, com bordados artesanais do tipo Richelieu, e motivos naturais que remetiam a um sertão, árido; com bordados de cactos, luas, estrelas, ramos de folhas e flores, a peça em questão foi definida como “essencialmente brasileira”, por ter sido confeccionada por mulheres de um sertão visível somente a partir dos usos e apropriações de determinadas imagens, elucidativas de uma realidade para este espaço.

Entretanto, ainda que os bordados seridoenses assumam um lugar de importância, no contexto de moda nacional, assumem também um destaque pela trajetória de quem produz esta dissertação, onde a atividade de bordar é uma das definidoras do espaço sertanejo do Rio Grande do Norte. Em consonância, os debates acerca dos bordados enquanto artesanato apropriado por estilistas de moda, é evocado a partir dos usos que o estilista cearense Edilberto Sousa realizou na coleção *Artesanato expressão de um povo*.

Desde o surgimento da pesquisa, em sua fase ainda como produto de Iniciação Científica ao longo da graduação, era sabido que seria necessária a *historicização* dos sertões na Moda, através de representações anteriores à de Sousa. Contudo, o destaque para esta produção em questão, se justifica a partir da possibilidade de aproximação com

a fonte principal – o estilista –, dos possíveis contatos estabelecidos com ele, de forma direta, de modo a conhecer a partir dele suas inspirações, referências e histórias, assim como a relação com o mundo da moda. Apesar de na contemporaneidade à escritura deste trabalho, Edilberto Sousa não mais trabalhar com moda³³, esta coleção foi elencada, pela sua produção de sentidos.

A produção de Sousa, exaltava uma produção de sentidos acerca dos sertões, que se pretendia contemporânea e alinhada aos padrões socioculturais vigentes durante o ano de sua confecção, 2017. Nesse sentido, é possível identificar uma profusão das chamadas pautas identitárias, a partir de ideias insuflados por movimentos sociais, demarcados neste caso, pelo gênero, e pela sexualidade; em suas palavras, a coleção visava apresentar uma Maria Bonita enquanto cangaceira revisitada, motivada pelo feminismo e o empoderamento feminino.

Assim, a coleção ainda que produzida em números inferiores aos padrões apresentados, de suas antecessoras, marca o seu lugar na produção nacional de moda, por não desfilarem em eventos grandes como o SPFW, ou a Casa de Criadores, tampouco fazer parte de uma grande etiqueta; Sousa interpretou o sertão cearense de uma maneira particular e carregada de personalidade. A sua leitura de sertão, de cangaço, ainda que carregada de anacronismos pelas referências, é um produto histórico, é alinhado com o seu tempo e responde a um imaginário nacional e regional acerca dos signos que compõem/compuseram o panteão de imagens acerca dos sertões nordestinos.

Para a confecção deste trabalho, o estilista foi contatado seis vezes desde a produção do projeto de mestrado, de forma remota; inicialmente por conversas e mensagens trocadas pelo *WhatsApp*, e em seguida, com reuniões online através da plataforma *Google Meet*. As informações que endossaram a pesquisa, foram obtidas através das entrevistas realizadas via *Meet*, no dia 06 de junho de 2023 às 20:00; para a entrevista foi esquematizado um questionário onde Sousa respondeu 14 perguntas durante 1:00 de entrevista.

Segundo ele, o artesanato, era fundamental para a sua coleção, assim como para a sua compreensão acerca dos sertões cearenses, a sua compreensão de si mesmo enquanto sujeito. O artesanato em questão representa na coleção um destaque pois os bordados

³³ Atualmente, o estilista dedica-se ao trabalho com outro segmento do universo da beleza, no momento, atua como cabelereiro em um salão de beleza no município de Itaitinga, região metropolitana de Fortaleza.

configuram-se como expressão latente do Ceará, do sertão ao litoral, de Aquiraz – cidade natal do estilista – Fortaleza. Logo, o Richelieu foi uma tipologia artesanal escolhida, em virtude do apelo estético que significava para Sousa, em sua compreensão, este tipo de renda e de bordado representava a modernidade que ele desejava aplicar nas modelos da sua coleção; em consonância, correspondia ainda às demandas do concurso, o qual exigia dos partícipes, que uma tipologia artesanal fosse elencada, Sousa por sua vez elencou o Richelieu pelas aproximações que em sua compreensão, se relacionava com os bordados.

A atividade de bordar, se relaciona com a história do Ceará, nos sertões ou no litoral, os bordados se inseriram desde a colonização do atual estado, a partir dos jesuítas; por estes contatos, mulheres nativas aprendiam a bordar, ensinavam suas filhas e transmitiam os saberes práticos, garantindo o sustento doméstico, inicialmente como “renda extra”, mas ao passar dos tempos, tornou-se profissão destas artesãs. Produções que acompanharam a evolução dos tempos, a profissionalização das atividades, enquanto que, por muito tempo representou artigos domésticos: panos de prato, toalhas, apoio de mobiliário, os bordados foram apropriados e inseridos no mundo da moda. Nas tramas de bordados, destaca-se principalmente o Richelieu.

Sobre o Richelieu em um contexto de produção de moda, Thaís Brito (2022) considera primordialmente a distinção a partir de quem usa este tipo de bordado nas suas roupas, em virtude dos custos que esta técnica demanda – seja manual ou industrialmente – exerce: “função exclusivamente ornamental, simbolizam elegância, valorizam um modelo de beleza e estão associados aos padrões tradicionais de etiqueta europeia” (p. 276). Logo, ainda que os bordados, sobretudo o Richelieu, se configurem como traços identitários do Nordeste, principalmente dos seus sertões, estas tipologias artesanais são heranças europeias, bem como o apreço que estas demandam recebem influência direta da estima europeia.

Ainda segundo Brito, a cultura de bordado é atualizada constantemente a partir dos traços, riscos e desenhos, como estratégias políticas, o que distancia o estigma de que bordados são elementos fúteis, ou meramente decorativos, mas, que corroboram na construção de Histórias sobre o/do Nordeste. Em contrapartida, o Richelieu ocupa neste contexto de produção, um lugar de destaque em virtude das suas técnicas, pontos, riscos: dividido entre cheio, aberto, reverso e caseado os bordados em Richelieu formam espaços vazados que remetem à rendas, com motivos de arabescos, círculos, folhas e flores. É

uma técnica histórica, mas sobretudo complexa na sua produção, permeada por processos de escolha dos riscos que desembocarão nos bordados, a escolha das matérias-primas para a confecção dos bordados, assim como, a definição do destino final que este será utilizado (figura 63).

Figura 63: Blusa bordada em Richelieu- Caicó/RN



Disponível em:

<https://www.instagram.com/stories/highlights/17895565912739029/>.

Acesso em 07 de jan de 2024 às 19:00.

A blusa confeccionada pelo ateliê caicoense *Bordados Finos de Caicó*, exemplifica os traços característicos de uma peça de Richelieu, dotada de elementos da flora, com flores e folhagens. Os bordados em Richelieu, são mais presentes nas roupas usadas em ocasiões especiais, em virtude do requinte e elegância que a artesanania em questão, performa – no caso dos bordados caicoenses, por exemplo, esta tipologia é mais presente entre os festejos de N. Sra. Sant’Anna, padroeira da cidade e padroeira da região do Seridó, onde principalmente o público feminino, valoriza os bordados locais nas composições de suas roupas, ao longo da Festa de Sant’Anna. Através dos bordados, pode-se dizer que o sertão potiguar, assume delineamentos culturais que rompem as

barreiras estéticas e estáticas, não sendo somente conhecido por tratar-se de um sertão árido, mas de um sertão que borda histórias, sendo ainda, a atividade de bordar uma constituição da identidade cultural, do Seridó, do Nordeste e dos seus sertões.

Ainda que se trate de uma tipologia artesanal, que impere entre os motivos de bordado, flores, círculos e folhas, os arabescos ocupam um lugar de destaque na construção dos bordados pela técnica de Richelieu. Segundo o Dicionário Aurélio, um arabesco corresponde ao modo árabe como adjetivo, ou como elemento decorativo, também evocando produções árabes, esta representação evidencia os contatos exteriores, representa ainda a conexão dos espaços sertanejos e culturas estrangeiras às suas, remonta ainda aos contatos mouros e árabes com os europeus e as influências culturais de um povo sobre outro.

Os arabescos estão fortemente presentes na composição artística árabe, etimologicamente, arabesco provém de *rabesco*, é uma palavra essencialmente europeia, para se referir à uma produção árabe, a qual consiste em padrões simétricos que remontam árvores. Num padrão árabe, os arabescos se iniciam e finalizam, pelo mesmo fio, um fio condutor que repetidamente, se desenha na composição visual, seguindo a compreensão muçulmana, presente na arquitetura islâmica; entretanto, no caso das produções de arabescos como rendas, e posteriormente como parte de bordados, sobretudo o Richelieu, advêm de produções europeias, como influências do Conde de Richelieu.

Para além do Conde de Richelieu, outro nome forte que tem nesta produção visual, é o mestre de artesanato popular, Espedito Seleiro, o qual, representa a identificação pelo olhar, uma pedagogia através do enxergar, onde suas peças – de vestuário, calçados, móveis – comunicam não verbalmente e apontam para um lugar, para um universo, para um Nordeste sertanejo (figuras 64 e 65).

Figura 64: Gibão curtido por Espedito Seleiro

Figura 65: Cadeira curtida por Espedito Seleiro



Disponíveis em:

*<https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/verso/espedito-seleiro-e-tema-de-exposicao-no-mauc-que-celebra-os-80-anos-de-contato-do-mestre-com-o-couro-1.2134777>,
<https://casavogue.globo.com/MostrasExpos/Design/noticia/2019/05/espedito-seleiro-o-mais-renomado-mestre-na-arte-do-couro-ganha-exposicao.html> (respectivamente).*

Acesso em 07 de janeiro às 20:00.

Compreender a produção material e as heranças regionais da arte de Espedito Seleiro, carece de uma breve, historicização do ciclo da pecuária, da ocupação dos sertões do atual Nordeste brasileiro e os reflexos que a sociedade do couro implicou na formação histórica da região nordestina do Brasil. Logo, à luz da teoria de Muyrakitan Macêdo (2015), acerca da composição da sociedade às margens do rio Seridó, se admite a influência que as atividades pecuárias desempenharam nos modos de se viver os sertões, agindo na composição e formação espaciais, sociais e históricas. Logo, no processo de conquista dos interiores nordestinos, ao longo das colonizações portuguesa e holandesa a pecuária assinalou ainda tipos humanos sociais e regionais, dentre eles, o vaqueiro.

Por se tratar de um estudo sobre representações, sobre leituras e interpretações, que encontraram no campo da moda, as possibilidades de crítica que permeiam esta dissertação, interessam aqui muito mais sobre a indumentária do vaqueiro, sua formação material e sobretudo a funcionalidade das peças, do que efetivamente conhecer esta tipologia humana e regional, produto dos sertões nordestinos. A roupa do vaqueiro entra em cena neste desfile, em virtude da influência estética que Edilberto Sousa, se baseou para a construção da coleção; com base nas entrevistas concedidas, o estilista relatou que suas principais inspirações foram Maria Bonita e Espedito Seleiro, o vaqueiro é permeado neste universo, por ter inspirado Sousa na composição visual da sua produção, em algumas peças.

Assim, no caso das roupas dos vaqueiros, não é uma produção que está presente na de Seleiro, visto que os seus produtos, são essencialmente sandálias, mas também mochilas e móveis; contudo a explanação desta, se faz necessária por ter inspirado Sousa no desenho de sua coleção. Thaís Brito (2017) aponta para o traje do vaqueiro como um terno, o qual é composto por gibão, perneiras, chapéu e colete, uma armadura, confeccionada em couro para desempenhar suas atividades pastoris.

Por meio do terno do vaqueiro se identificam produções de sentido sobre o espaço, o gênero, pois o terno corresponde diretamente à domesticação e dominação dos sertões nordestinos, do espaço, assim como, revela o trato dos sertanejos com a sua realidade, e o aproveitamento integral das reis, desde a sua força motora, sua carne e seu couro, na utilização para a confecção de utensílios domésticos (figuras 66 e 67).

Figura 66: Vaqueiros sertanejos Figura 67: Vaqueiro com gibão



Disponíveis em:

<https://ims.com.br/?s=vaqueiro>,

<https://www.alamy.com/vaqueiro-em-armadura-de-couro-sertanejo-e-sua-vestimenta-sobre-cavalo-cowboy-in-armor-of-leather-cristino-castro-japicanga-piau-brazil-image343447701.html>
(respectivamente).

Acesso em 09 de jan de 2024 às 10:00.

O terno pode ser lido como símbolo regional, de uma identidade regional, a qual sofreu alterações mediante a modernização dos espaços sertanejos, pela domesticação dos sertões, e de diferentes meios de se existir nestes; logo, em um espaço em constante transformação, em constante modernização como é o caso dos sertões nordestinos, os usos de cavalos como meio de transporte, e de roupas pesadas como os ternos, estão gradativamente, entrando em desuso. Em contrapartida, esta identidade vaqueira marcada por trajes típicos e é evocada em datas comemorativas, como festas de padroeiras³⁴, onde os vaqueiros enquanto sujeitos ativos nas Histórias dos Sertões, são evocados e homenageados.

³⁴ Thaís Brito (2017) identificou que esta identidade vaqueira, com base nos ternos, e no uso dos cavalos, teve um papel de protagonismo em um momento específico, ao prestigiar a Festa de Sant'Anna, atentando para os bordados do Seridó, identificou que caicoenses se valiam desta identidade, em um momento específico do festejo; a cidade de Caicó é marcada pela Lenda do Vaqueiro, que prometeu à Sra Sant'Anna que ao vencer uma batalha contra um espírito maligno e salvar uma de suas reis, ergueria uma capela, dando início ao sedentarismo do que território hoje se conhece como Caicó. Em Serra Negra do Norte, cidade vizinha de Caicó, a identidade vaqueira também é ativada durante os festejos à N. S. Do Ó, sobretudo no primeiro final de semana da Festa, durante a festa do Agricultor, e a cavalgada anual da cidade, onde os agricultores e vaqueiros se adornam com roupas típicas para saudar a Sra Do Ó, montados em seus cavalos e desfilando pela cidade.

Assim, as rendas, o trabalho do Mestre Espedito Seleiro e a figura do vaqueiro, se combinaram no arquivo de referências que se transformaram os sertões do Ceará na coleção *Artesanato expressão de um povo* (figuras 68-69).

Figura 68: Macacão com arabescos em Richelieu

Figura 69: Macacão com capa de vaqueiro



Fotografias concedidas pelo estilista. Acervo pessoal do autor.

As fotografias de moda em questão, correspondem ao editorial realizado no município de Aquiraz- CE em 2017, como forma de divulgação da Coleção; entretanto, os seis *looks* não foram escolhidos para a composição do editorial, em contrapartida, somente quatro foram selecionados. Pelas imagens, se percebe a concepção primordial do estilista ao desenhar a sua coleção: costurar ideais de modernidade, tecnologia e inovação, com técnicas modernas, a um espaço marcado por um imaginário nacional, descrito como atrasado, inóspito e antigo.

Nesta dissertação discutir-se-á o conceito de fotografia de moda, enquanto um produto midiático, com apelo da imprensa, enquanto uma colaboração direta entre estilistas, fotógrafos e jornalistas, bebendo de fontes diversas como o cinema, a música e

a televisão. Entretanto, aqui, a dedicação voltar-se-á à compreensão da formação do gênero – e da ambiguidade deste – em fotografias de moda, como foi o caso das 68 e 69. Para tanto, Maria do Carmo Rainho (2012) é útil na compreensão acerca do gênero nas fotografias de moda, ao considerar que em uma fotografia desta tipologia, importa a composição das cenas e das posições dos personagens dispostos na imagem, onde esta composição gera comportamentos e sentidos.

Importa ainda, a compreensão acerca dos tipos de feminilidade por meio das fotografias e os elementos da imagem que formam estas fotografias; enquanto que, na fotografia 68, a modelo não esbanja uma feminilidade hegemônica, não encara a foto, desvia o olhar, usa calças, assim como o seu cabelo é mais curto, em relação à modelo da fotografia 69. A segunda modelo, ao contrário, encara a fotografia, a posição da cabeça na imagem, está mais baixa, enquanto que a da fotografia 68 está mais para cima, a da 69 é formada por uma modelo de pernas abertas que aponta para uma posição dominante e mais masculina, mais sedutora, assim como o semblante sexual do seu rosto – aspectos característicos de uma fotografia de moda.

Através da leitura das imagens, as referências aos sujeitos e elementos citados anteriores, se verifica pela imbricação das peças em questão. A roupa da modelo da fotografia 68 na composição do macacão vasado pelos cortes a laser, evidencia, parte do corpo da modelo, com a herança artesanal cearense, marcada pelas inspirações nas rendas em Richelieu e nos arabescos do Mestre Espedito Seleiro. Em consonância, os elementos que apontam para uma *sertanidade* cangaceira, são também os arabescos, evocando os detalhes das peças usadas pelos cangaceiros.

No caso da fotografia 69, a referência ao vaqueiro é mais perceptível, ainda que dotada e adornada de arabescos por toda a peça, contudo, a estética vaqueira sobressai em uma leitura da fotografia, pela capa de fundo marsala, costurada na altura dos ombros, que revela a inspiração nos vaqueiros, que em na composição do terno, o gibão, funcionou como inspiração do estilista.

Em consonância com os personagens supracitados, a presença de Maria Bonita para a coleção de Edilberto Sousa, evidencia uma representação cangaceira dos sertões na moda, como mencionado no primeiro capítulo, Maria Bonita já foi elencada como referência estética, mas sobretudo como símbolo definidor de uma identidade nordestina e nacional, na construção da moda brasileira. Aqui não será produzida uma história sobre

a vida e morte de Maria Bonita, sua presença no cangaço e as transformações instauradas no universo em questão, a partir do seu ingresso no bando de Lampião.

Insiste-se neste estudo, a compreensão de que a presença feminina no cangaço, pode ser lida como uma resistência, como uma possibilidade outra para a realidade sertaneja e feminina durante a década de 1930, como uma fuga da monotonia. Entretanto, a análise que permeia a discussão acerca da presença feminina, e sobretudo dos reflexos do cangaço em suas atrocidades para com mulheres, revela que este universo, era opressor com as que ali se faziam presentes, era opressor com as mulheres que vitimadas, eram raptadas, estupradas, violentadas pelos saqueadores dos sertões nordestinos.

Adriana Negreiros (2018), autora do célebre livro *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço*, em um respeito às produções histórica e historiográfica, realizou à sua moda, uma leitura acerca da conhecida como “rainha do cangaço”, mas expandiu o seu escopo de fontes, e metodologias para analisar a presença feminina no mundo do cangaço. Em suas análises, pelas condições de vida das cangaceiras, como Maria Bonita e Dadá, as mulheres que viviam nos bandos dos cangaceiros, eram vitimadas duplamente pelas sociedades sertanejas as quais estavam inseridas, inicialmente através da dominação e opressão pelos pais, e pelos maridos. Assim, em uma sociedade patriarcal demarcada pelo poder masculino sob as vidas, destinos e corpos das mulheres, abandonar a monotonia de uma vida nos sertões, e seguir com o maior criminoso de sua época, é possível desta ação ser lida como resistência, e confronto com padrões e normas vigentes.

Em sua historicização acerca de Maria Gomes de Oliveira (1910-1938), Negreiros aponta que as notícias sobre Lampião e o seu bando eram próximas à Maria, em contrapartida, não era uma sujeita isolada do seu tempo e dos ideais do espaço onde morava, visto que, contemporâneas à ela também se interessavam por Lampião e as suas ações entre os sertões, sua decisão em fugir com ele e se juntar ao seu bando, foi um fato decisivo para os rumos do cangaço. Antes de decidir se juntar à Lampião e o seu bando, Maria foi casada com Zé de Neném, em um histórico de brigas e conflitos, em um casamento fracassado, a moça do sertão da Bahia, visava deixar o então marido, e seguir a vida com o homem por quem nutria admiração.

O primeiro contato dos dois, aconteceu na casa da mãe de Maria, a partir da necessidade do rei do cangaço em ter lenços bordados, culminando em um namoro e posteriormente no ingresso voluntário, de Maria, no universo do cangaço, ao longo de 1929, culminando no início de 1930, na sua vida pelo cangaço. Pela entrada de Maria de Déa no bando, a presença feminina entre o universo masculino passou a ser incentivada por capangas de Lampião. Contudo a relação e a convivência com o novo marido, contava com os seus desprazeres, por comportamentos de Maria, assim como, ela, se sentia incomodada pela convivência com ele.

Assim como seu esposo, Lampião, que prezava pela estética de si e a exuberância estética dos seus comparsas, Maria Bonita também seguia o rei do cangaço:

Maria de Déa, de fato, estava sempre nos trinquês, ornada com algumas das melhores joias que já tinham circulado pelo sertão nordestino. Em volta do pescoço, exibia sete correntes de ouro [...]. As mãos de unhas curtas traziam anéis em quase todos os dedos. Reluzentes brincos de ouro faziam conjunto com um broche do mesmo material, fixado ao tecido da vestimenta — ou à jabiraca, o lenço de seda pura usado junto aos colares. Penteados de lado, os fios de Maria eram moldados em ondulações, rente à cabeça, com o auxílio de fivelas. Amiúde, as madeixas ficavam protegidas por chapéu em feltro com aba média, em torno de sete centímetros. A despeito do tecido pouco nobre, em todo o resto o acessório era pura ostentação, com moedas, botões e medalhas de ouro presos na testeira e na passadeira. (Negreiros, 2018, p. 33).

Neste sentido, com base na exposição acerca de parte da história de Maria Bonita, se verifica um forte apelo estético no cangaço e nas tramas, é também esta exaltação das indumentárias, da valorização pelo parecer, pela imponência que os cangaceiros se valiam através das roupas, que serviram de inspiração para Edilberto Sousa na sua coleção. Em entrevista à dissertação, o cearense revelou que a força de Maria Bonita, e em sua leitura acerca dela, o empoderamento feminino, foram aspectos que se combinaram com a sua história pelos sertões, conforme já mencionado anteriormente. (figuras 70 e 71).

Figura 70: Macacão marrom com saia

Figura 71: Macacão amarelo com recortes



Fotografias concedidas pelo estilista. Acervo pessoal do autor.

Opostas às modelos de Zuzu Angel na década de 1970, as “cangaceiras modernas”, de Sousa não usam chapéus grandes, ou vestidos que exaltem uma feminilidade hegemônica, pela presença dos tecidos de chita, floridos, com profusão de cores; as de Edilberto Sousa, por sua vez, são masculinizadas, usam calças largas e retas, com bolsos nas laterais, roupas costuradas em tecidos pesados.

A modelo da fotografia 70, que usa macacão com capa, traz no seu *look* uma referência direta ao companheiro de Maria, os óculos arredondados; segundo Sousa, a confecção do acessório que evoca Lampião, foi realizada em madeira, com referências também aos arabescos do Mestre Espedito Seleiro. A modelo da fotografia 71 por sua vez, em seu macacão amarelo, evocava Maria Bonita pela presença do couro na composição das suas peças, pelos cintos e fivelas costurados em couro.

Para o estilista, era importante que o cangaço fosse revisitado pela sua alfaiataria, apresentando modelos na sua coleção; ao ser revisitado, a sua concepção acerca do cangaço, logo, os ideais que Sousa considerava, de modernidade, requinte e feminilidade, foram pensados para subverter padrões estéticos e culturais já

consolidados, na moda e na cultura acerca do cangaço, ao apresentar outras visualidades sobre este universo, apresentando roupas com complexidade na construção e confecção delas, pelos cortes, recortes, assim como pela tendência da alfaiataria latente na coleção.

Pelas fotografias de Benjamin Abraão, Maria Bonita (figuras 72 e 73), aparecia com semblante sério, sem sorrisos, em pé, quando sozinha, e entre os cangaceiros submissos a Lampião, mas quando posava ao lado do seu companheiro, aparecia sentada, como sinal de sua submissão e lugar inferior em relação a Lampião.

Figura 72: Maria Bonita na caatinga

Figura 73: Maria Bonita sentada



Fotografias de Benjamin Abraão.

Disponíveis em: <https://lampiaoaceso.blogspot.com/2018/07/maria-bonita.html>,
<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2018/08/24/maria-bonita-joias-tortura-e-sem-sexo-as-sextas-diz-biografa-do-cangaco.htm> (respectivamente).

Acesso em 11 de jan de 2024 às 08:00.

Evidentemente, que os padrões estéticos e fotográficos dos anos 1930 e 2017 se transformaram constantemente, pelas mudanças das sociedades, pelos avanços tecnológicos nas técnicas de fotografia, assim como os ideais feministas que nos últimos anos tanto ganharam força e repercussão. Entretanto, a inspiração de Sousa ao retratar Maria Bonita na sua coleção, se relaciona com a rainha do cangaço, pela imponência nas

fotografias, por encarar a câmera, não desviar o olhar das lentes de Benjamin Abraão, por estar fotografada em pé como na figura 72, assim como as modelos do estilista cearense no cenário da caatinga entre cactos e chão de terra batida.

Entretanto, pelas roupas, de Maria Bonita, e das modelos de Sousa, em muito se distanciam a inspiração e os produtos desta; não era de intenção do estilista cearense, recriar Maria Bonita, ou ressuscitá-la na sua passarela, tampouco na sua coleção, a primeira funcionava como inspiração da segunda. Maria Bonita, entre suas roupas – características do cangaço, ou seguindo as modas de sua época – muito usava vestidos de mangas compridas, colares, lenços e anéis; elementos estranhos à coleção de Sousa, que equipou suas modelos com calças, tecidos de cores sóbrias, recortes, com partes da pele aparente em lugares do corpo: em Sousa, na região dos seios, ombros, barriga; no caso de Maria, mãos, e pernas.

Sobre as suas vestimentas, Maria Bonita era uma mulher produto do seu tempo, apreciava as modas vigentes, e pelas fotografias pode-se verificar os usos de vestidos e sandálias, sem bolsas, quando não estava vestida como parte do bando de Lampião. As roupas eram elementos caros aos cangaceiros, Maria, por sua vez, como as suas companheiras, usava vestidos de seda, meias, lenços, xales, assim como usava maquiagem, elementos leves que demarcavam uma feminilidade como a de sua época, uma construção do gênero, que pode ser lida como pertencente à uma mulher feminina ainda que inserida em um universo que respirava machismo e opressão ao feminino.

Em contrapartida, as suas armaduras, suas roupas de guerra, eram confeccionadas em tecidos menos finos e mais rústicos, tecidos que careciam de uma resistência maior para se embrenhar na caatinga pelas incursões de Lampião e o seu bando. Eram, portanto, peças que destoavam da feminilidade que Maria apresentava pelos seus vestidos floridos, e cabelos penteados, como nas fotografias 72 e 73.

Percebe-se então que no papel de uma sujeita – aqui concebida como histórica – Maria de Déa, em suas complexidades, ocupava por meio de sua roupa, diferentes papéis sociais. Se enquanto “rainha do cangaço”, pelas caatingas, pelas “profundezas do Brasil”, se arrumava equipada com seus companheiros de bando, com roupas menos femininas, em seus “momentos de lazer”, também acompanhada por cangaceiros, consumia a moda vigente, prezava pelo bem parecer, por estar alinhada com os padrões de beleza da época. Em um viés de gênero, como este trabalho em determinados

momentos, se costura em maior, ou menor intensidade, a feminilidade de Maria também é complexa para se pensar, pois, ao entrar no cangaço e “permitir” que outras mulheres também acompanhassem os cangaceiros – em sua maioria, vitimadas pelos bandidos do sertão – era uma feminilidade dúbia, dupla: ao passo que se armava de punhais, revolveres e pistolas, também se armava de presilhas, batons, *rouge*, na formação e apresentação de si mesma.

Entretanto, ainda que Maria Bonita, Lampião e o cangaço, houvessem sido apropriados por Edilberto Sousa, reitera-se a problematização acerca dos signos e dos seus usos, visto que, ao confeccionar uma coleção que se inspirou em Maria Bonita, e representando uma identidade, configurando os arabescos das peças, como símbolo identitário, evocam discursos, imagens, uma história, um elemento estético, que é dotado de sentidos, e sobretudo de historicidade, que está para além do seu alto valor estético. Corrobora para assertar o Nordeste e os seus sertões, assim, é preciso entender o cangaço, suas tramas, motivações, sua estética, em um contexto histórico; e por contexto histórico, entendê-lo à luz da sua realidade violenta, e opressora, não transformá-lo em espetáculo, como um movimento que os sertões nordestinos deveriam se orgulhar e se lembrar com saudade.

Rememorando Maria Bonita, como símbolo representativo do sertão, quando foi relida pela alfaiataria de Edilberto Sousa, o estilista se contradisse entre as pautas “identitárias”, quando objetivou retratar ideais de força e empoderamento feminino. Se ancora aqui na (des)costura desta concepção, nas noções de Albuquerque Jr (2021), segundo ele, “o cangaço era o reino da masculinidade autoritária, machista e patriarcal, onde as mulheres eram maltratadas, raptadas, sistematicamente estupradas”. Ao passo que, cangaceiras como Maria Bonita escolheram fugir da realidade de dona de casa, sujeita ao seu marido, para se aventurar pelo cangaço, desempenhando papéis domésticos, de submissão ao seu antigo marido para ser submissa à Lampião, outras como Dadá, foram raptadas, inseridas contra a sua vontade neste ambiente hostil e violento.

É necessária a problematização constante, a partir de determinados usos simbólicos que evocam cenários de violência, que evoquem cenários que enclausurem corpos, vivências, cenários criminosos de outrora, que não se cansam de serem evocados na contemporaneidade que esta trama é escrita. Seu retorno constante, portanto, não

produz novos sentidos para a região Nordeste, pelo contrário, a enclausura no espaço da saudade.

Em entrevista pra dissertação, Edilberto explicitava com intensidade, acerca do seu desejo em reapresentar na sua coleção, e conseqüentemente no desfile, no Concurso, um outro espaço, um outro sertão, e por assim dizer, uma outra Maria Bonita. A partir de suas releituras, dos bordados cearenses sobretudo pela técnica do Richelieu, a forte influência do Mestre Espedito Seleiro em sua coleção, e o lugar de inspiração estética que Maria Bonita ocupou, identifica-se que o sertão em sua leitura carece de novos olhares, de motivações para o futuro, para a modernidade, ainda que ancorado nos signos de um passado, signos estes, que legitimam e estabelecem o rosto do espaço sertanejo nacionalmente.

Percebe-se então, um movimento duplo por parte do estilista, que muito se parece com os movimentos que culminaram na confecção desta dissertação; uma série de desconfortos, de uma produção cultural do Nordeste sobre si próprio, que ainda na contemporaneidade, bebe de signos, de estéticas, de modos de ser e de se aparecer, calcados em elementos do passado. Um passado que, apesar de sua distância temporal, ainda legitima culturalmente na contemporaneidade, sertanejos, nordestinos e brasileiros através de elementos lidos e compreendidos aqui, enquanto estereotipados.

São estereotipados em virtude da sua produção, passada, mas que produz no presente, reflexos latentes, são signos, portanto, sobreviventes, que produzem imagens e discursos, também sobreviventes, e, portanto, impedem uma atualização dos repertórios culturais e representativos, para alocar em uma produção cultural do Nordeste, com base nos seus sertões. Estes estereótipos são concebidos aqui, enquanto visuais por apresentarem um espaço marcado por paisagens áridas, construídas em tons quentes e terrosos; logo, são estas tonalidades que compuseram a coleção, que agora interessa.

2.2 Sertões em tela, sertões em cores

O estudo das cores, ou colorimetria é aqui entendido como estudo de extrema importância, assim como é necessário para a compreensão das sensações que, no caso da moda, uma cor ou outra refletem a partir do consumo simbólico de determinada cor em uma roupa específica. Para tanto, inicialmente, se admite que as cores impactam as

trajetórias individuais e coletivas, provocam diferentes emoções, em diferentes públicos, em diferentes contatos com estas, assim como, em uma escala maior provocam emoções conjuntas, próximas e compartilhadas.

As cores segundo Eva Heller (2012), são variáveis submetidas às situações específicas para representarem diferentes significados: enquanto, numa composição visual, o vermelho venha a corresponder a ideais de sedução, em outras, pode corresponder morte, ou revolução política. Portanto, diz-se que, as cores dependem dos contextos em que estão inseridas.

Por cor, se assume aqui um recurso ótico, um instrumento, um fenômeno, que está fortemente conectado com os indivíduos e as suas compreensões de mundo; é portanto, um mecanismo de apreensão da realidade e das emoções. É deste modo, um expediente visual, particular, o qual cada indivíduo captura, e concebe a cor de uma forma específica, baseada no órgão visual da cor, da natureza da luz e a reflexão no objeto; ainda que questões importantes, estas discussões não serão pertinentes para a compreensão das cores e a formação de sentidos e significados nas roupas de uma coleção de moda.

Por tratar-se de um trabalho histórico, de cunho historiográfico, o teórico mais conhecido que se dedicou a trabalhar sobre as cores, suas Histórias e formação de sentidos, foi o historiador francês Michel Pastoureau, em diferentes momentos de sua carreira, com diferentes obras, sobre diferentes cores. Dentre elas, *Preto, Vermelho, Azul, Amarelo, Branco, Verde*; ambos os estudos, acompanhados do subtítulo, *uma história de cor*.

Entretanto, em terras brasileiras, a produção historiográfica, sobretudo de maneira *online* de Pastoureau, é ainda limitada, para não afirmar a quase impossibilidade de acesso à sua historiografia. Contudo, esta dissertação desafia grilhões espaciais e de suporte para abarcar a complexidade que o estudo das roupas e da moda, carece, revirando as páginas virtuais para conseguir o acesso à determinada produção de Pastoureau; esta escolha, se justifica pela aproximação do autor, visto que, é um historiador que produz uma vasta obra acerca do estudo e historicização das cores.

Assim, os estudos das cores aqui empreendidos, a partir das obras de Pastoureau, se iniciaram pelo livro *Breve historia de los collores* (2006), no qual, o autor elenca que estas:

Transmitem códigos, tabus e preconceitos aos quais obedecemos sem nos darmos conta, têm significados diversos que exercem uma influência profunda no nosso ambiente, nas nossas atitudes e comportamentos, na nossa linguagem e no nosso imaginário. (p.11, **tradução nossa**).

Assim, entender as cores, e a disposição destas em contextos múltiplos, corresponde à uma possibilidade de apreensão do entorno, dos contextos: na política, na ciência, na pintura, nas artes e na moda. Pela sua pluralidade simbólica, que assumem diferentes conotações mediante o avançar da História, podem corresponder ora a um partido político, a um gênero, ou a um sentimento, ora, a outros.

As cores, portanto, são múltiplas, com diferentes variações e graduações: mais ou menos escuras, com maior ou menor incidência de uma tonalidade dominante sob outra; contudo, a análise de Pastoureau, concebe seis cores: azul, vermelho, branco, amarelo, verde e preto. Tonalidades como roxo, laranja, rosa marrom e cinza, são compreendidas na obra do historiador francês, enquanto “a trupe”; admitindo que constantemente novas cores surgem diariamente, com variações que assumem o protagonismo das seis cores “principais” elencadas por ele.

Por este momento, serão analisadas quatro cores dominantes e presentes no editorial da Coleção: vermelho, preto, branco e amarelo, com base nas concepções de Pastoureau; em uma divisão da obra aqui utilizada de base, a primeira cor a ser analisada, é o vermelho, definida como: “o fogo, o sangue, o amor e o inferno” (**tradução nossa**), exemplificando a pluralidade de sentidos e significados que uma cor pode assumir mediante a atmosfera onde esteja inserida. O vermelho então, é oposto ao azul, por se tratar de uma cor orgulhosa, que reivindica poder, sendo deste modo, dominante em relação às outras; historicamente, Pastoureau considera o vermelho como uma cor que carrega resquícios históricos de violência, pecados e crimes, é uma cor, que na sua dubiedade, carrega a sedução e o perigo, uma cor que evoca Satanás.

Para tanto, o vermelho também assume conotações cristãs punitivas, associado ao sangue e ao inferno, equivalente a quatro dos sete pecados capitais: orgulho, luxúria, gula e raiva, com ares de violência, traição e libertinagem, sendo dúbio por significar o poder, o amor, a sedução, a condenação e o pecado. A definição do inferno cristão, por

sua vez, era representada em tons de vermelho, onde o Diabo, autoridade superior deste espaço, era representado em preto, ainda assim, fortemente representado próximo do vermelho.

Assim como o vermelho, que se faz presente na coleção de Sousa, outra cor de extrema importância e presença na Coleção, e que motiva a historicização desta, é o preto; se o vermelho foi a primeira cor usada pelos homens, para assinalar os seus registros humanos na Terra, segundo Pastoureau, no início, tudo era preto: nas escrituras da Bíblia Sagrada, Deus iniciou a criação do mundo, lançando luz sobre as trevas, sobre a noite, sobre o escuro.

Entre as simbologias do preto, a representação da morte por esta cor, estava entre as primordiais expressões: “É também a cor do caos primordial, da noite perigosa e prejudicial e principalmente da morte” (Pastoureau, 1984, p. 30. **Tradução nossa**). A definição do preto como cor representativa da morte, se faz presente por todo o Novo Testamento a partir da presença de Cristo entre os humanos, visto que, o messias representava a “luz do mundo”, a ressurreição, o farol que irradiava luminosidade e afastava as trevas, é também a cor representativa de Satanás na simbologia cristã, habitante do inferno vermelho.

O diabo como produto representativo do mal, sujeito à cristandade e dela, filho, foi, portanto, uma invenção cristã, o monopólio de criação da paleta de cores que corresponderia ao inimigo, foi também encargo cristão. Assim, enquanto para a fé cristã, Deus é representado pela luz, pela claridade, o Diabo, é representado pelas trevas, pela noite, pelos tons escuros. Neste sentido, à luz da teoria de Pastoureau a aparência demoníaca de Satanás, o preto se tornou cor por excelência para se referir ao Diabo, e dos que eram considerados relacionados diretamente com ele, através dos usos de tonalidades escuras de suas roupas: tons de roxo, azuis muito escuros, marrons, cinzas.

O preto é considerado como cor plural mediante os contextos onde esteve inserida, entretanto, percebe-se que pelo avançar da História, suas representações conotaram na grande maioria dos casos, associações relacionadas com imaginários e aspectos negativos. Entretanto, esta dissertação não se dedica a realizar juízo de valor acerca dos usos das cores em suas múltiplas situações, para tratar de roupas sofisticadas, de distinção de classes, ou para referir-se ao mal, a morte.

Logo, a leitura aqui realizada, se “limita” aos recortes visuais ao longo do tempo, sobretudo em iconografias medievais, mediante as análises de Pastoureau, onde o preto assumiu em sua maioria das manifestações artísticas, como uma cor demoníaca. Não é de responsabilidade deste estudo, as reflexões de quem o lê, bem como suas possíveis interpretações de cunho racial.

Oposto à sobriedade do preto, dos ares de maldade e rebeldia, o branco representa o oposto, evoca ares de pureza, inocência e leveza nos contextos onde está aplicado e encontra-se inserido. Na análise do historiador francês, o branco é uma cor dependente, que carece de outras cores para a sua completa manifestação, logo, é uma cor que constantemente depende mais, depende de outras, depende de si mesma para a sua plenitude, carecendo cada vez mais de algo.

Em sua historicidade, o branco convencionalmente representa e representou ao longo do tempo, ideais de vida, em certa medida a morte e principalmente a inocência. Ainda que o branco, por veze seja deslegitimado enquanto uma cor, Pastoureau admite o seu lugar ao Sol entre as seis cores consideradas por ele enquanto, principais. Esta indagação acerca da legitimidade do branco enquanto uma cor, emergiu no Ocidente moderno, através da expansão da imprensa e do crescimento do suporte em papel, que textos escritos eram/são constantemente redigidos.

Corresponde ainda aos ideais de limpeza, pureza, o branco com o passar do tempo foi apropriado por noivas para as composições dos seus vestidos, através da instituição cristã do casamento, onde os vestidos de noivas representavam a partir da cor branca, a significação da virgindade da noiva que estaria se casando; uma tradição que perdurou o tempo, e que, na contemporaneidade à escritura deste trabalho, moças – virgens ou não – se vestem de branco para se casarem.

O branco ainda poderia ser atribuído à limpeza, a maioria das roupas íntimas, e roupas de cama, por muito tempo, foram brancas, em virtude da praticidade de limpeza destes panos, no momento da limpeza destes. Para Pastoureau, a inocência do branco é parcial, visto que os olhares de alguns homens, sobre os corpos femininos, são condicionados pelo branco, despertando desejo nestes; ainda assim, transmitem higiene e inocência pela ausência de cores, fortes. Entretanto, a ausência de tonalidades fortes, que ao se misturarem com o branco e resultarem em novas graduações de cores, não

isenta que esta primeira cor seja dotada de significado, como os mencionados anteriormente.

A “última” cor analisada neste momento da dissertação, com base na teoria de Pastoureau, é o amarelo, cor esta que segundo o historiador francês: “No mundo das cores, o amarelo é o estrangeiro, o apátrida, aquele que desperta desconfiança e que atribuímos à infâmia” (p. 81. **Tradução nossa**). Por se tratar de uma cor estrangeira, distante, em relação às anteriores, o amarelo correspondia à falsidade, desconfiança, a cor das roupas de Judas, das paredes das casas dos falsificadores de moedas, a cor da estrela que demarcava os judeus; assim, na história, não foi uma cor bem vista, ou, uma cor que não acarretava bons significados a partir dos seus usos.

Para sociedades não orientais, como a chinesa, ou por períodos históricos como a Antiguidade, o amarelo significava distinção, riqueza, fartura e prosperidade, correspondia à cor da roupa usada pelos imperadores chineses, entretanto, pelo Ocidente o amarelo não se configura como uma cor bem vista ou muito apreciada, como o vermelho ou o azul, por exemplo. Os dessabores para com o amarelo, segundo Pastoureau, remontam a Idade Média, onde apesar desta cor representar o ouro, a luz, o calor e o Sol, correspondia também ao outono, à tristeza e à melancolia, sendo atribuídos ainda ideais de traição e mentira.

O amarelo, portanto, foi uma cor a qual teve o seu significado modificado em um número reduzido, comparado às cores anteriores a ele ao longo do tempo. A negatividade evocada pelo medievo, se materializava nas roupas de personagens desvalorizados, nas cantigas e novelas; através da herança medieval para representar Judas, o amarelo pouco se modificou.

O processo histórico que culminou nesta explanação acerca das cores, e as suas implicações enquanto formadoras de sentidos, foi necessária para a compreensão da transmissão de suas mensagens, em diferentes contextos; neste caso, as cores foram de extrema importância na composição imagética da coleção de Edilberto Sousa, ao se reportar aos sertões cangaceiros de tons telúricos na sua produção de moda. Em entrevista para a confecção do trabalho, Sousa revelou a importância das cores na sua coleção, em virtude da narrativa a qual ele aspirava contar na passarela do CMC.

As cores geraram o interesse de quem tece esta trama, pela recorrência terrosa dos tons, em uma paleta marcada pelos vermelhos, amarelos e pretos. Cores que comunicam para além da história de Maria Bonita – a pretensão inicial de Sousa na coleção em questão – mas que evocam uma paisagem árida a partir de sua face sertaneja. Ancorado nesta concepção, se apropria aqui, das noções de Albuquerque Júnior (2009), acerca de um círculo cromático para representar o Nordeste: basicamente, tons terrosos que evocam uma *sertanidade* árida, definida recorrentemente em tons de amarelo, vermelho, laranja e marrom.

Estas, se configuram, portanto, como objetos de poder, mecanismos de controle, de desatualização de uma região, em transformação, que, ao longo do seu processo de invenção – cultural, discursiva, imagética e simbólica – precisou ser visualmente projetada, com base no Romance de 30. Assim, através das visualidades, e da visibilidade nordestina, ancorada nos sertões nordestinos, entende-se que: “contribui para a formação de um arquivo de imagens-símbolo da região, que serão agenciadas por outras formas de discurso artístico, sempre que se quiser fazer ver este espaço” (Albuquerque Júnior, 2009, p. 165).

Neste sentido, ainda que as análises de Albuquerque Júnior tenham sido realizadas no campo das pinturas de quadros de artistas nordestinos como Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias, acerca da composição de uma visualidade para o Nordeste, onde – no caso dele – o enfoque para os quadros, pode ser expandido aqui para fotografias e de moda e das próprias roupas transformadas em imagem. As imagens da coleção de Sousa, aqui são apreendidas como possibilidade de interpretar um espaço e suas tramas, um espaço e seus atores.

Assim, estas imagens corroboram na construção dos traços regionais, com base nas cores, na incidência da luz, dos enfoques das imagens, e neste caso, do enfoque da colaboração entre o estilista e o fotógrafo que produziu o editorial. Logo, pode-se inferir que no caso do Nordeste, assim como do Brasil, existiu uma composição da luz, das cores, e da própria paisagem, que concebia contornos próprios à região, e aos seus sertões. As cores do Nordeste, então, foram marcadas pelas cores quentes e marcantes de vermelhos, amarelos e marrons, com forte apelo à flora e à exuberância tropical.

Logo, a construção da coleção de Sousa, é evocada também com base nestes signos, nestas cores, nas suas comunicações não-verbais, e também na produção de significados,

para as mensagens transmitidas pela coleção, evocando mulheres fortes na passarela, a partir da influência direta de Maria Bonita como inspiração do estilista (figuras 74 e 75).

Figura 74: Vermelho e Preto

Figura 75: Amarelo e Branco



Fotografias concedidas pelo estilista. Acervo pessoal do autor.

Neste sentido, sendo as cores, mecanismos de comunicação visual, de comunicação não verbal, os tons terrosos presentes nestas peças, refletem também emoções e sensações: do estilista que confeccionou as roupas, assim como, dos sentires que quem consome simbolicamente estas, sentem. Assim, para além de uma análise cromática, acerca das cores, suas sensações e Histórias, a composição imagética destas fotografias, revelam a aridez de uma paisagem, pela predominância dos cactos como elemento da paisagem.

Pelas fotografias, a incidência amarela da luz e da edição, construídas pelo fotógrafo Leonardo Berquiat, em uma paleta de cores, que seguia os tons amarelados e quentes das roupas de Sousa. Através das entrevistas, o estilista explicou que o editorial foi realizado em área externa, no Porto das Dunas, em Aquiraz. Enquanto o céu dos sertões nordestinos, em muito são azuis, o céu das fotografias do editorial, foram

esverdeados e amarelados pelo fotógrafo. Esta predominância amarelada, a luminosidade excessiva e a sensação de calor transmitidas pelas fotografias, em muito se parecem com as impressões de Nicolas-Antoine Taunay, nas suas impressões sobre *O sol do Brasil*³⁵

Portanto, no caso da modelo à esquerda da fotografia 47, sua roupa recortada, preta, branca e vermelha, sobressai a predominância da blusa de mangas compridas, pela imponência da cor, o vermelho como mencionado no início do capítulo, é dúbio por excelência, com significados e sentidos relacionados a sentimentos extremamente intensos: amor, paixão, ódio. Assim, neste contexto, o vermelho indica o feminino e a feminilidade, ainda que, também seja passível de ser concebido pelo universo feminino; em consonância, esta variação de vermelho, rememora a feminilidade e a fertilidade feminina, rememorando o sangue, entretanto, desta vez, o sangue da menstruação; uma variação da cor, também presente na capa da modelo à direita da figura em questão.

A presença das cores preto e branco, nestas roupas, carrega também simbolismos importantes de serem analisados aqui. No caso da cor preta, no mundo da moda, representa elegância e sofisticação femininas, a partir da descrição desta cor, passando a corresponder desde os anos 1930 a partir das investidas e produções de Coco Chanel, símbolo de requinte e bom gosto. Pela sua sobriedade nas roupas, o preto não necessita de uma outra cor para chamar atenção para si, sobressaindo deste modo, a personalidade de quem traja uma roupa preta.

O branco, por sua vez, representa a ressurreição cristã, a luz do mundo, é o princípio, uma cor que é feminina, oposta ao vermelho e ao preto, entretanto, o branco simboliza a pureza, a limpeza, do minimalismo. Indica ainda distinção social e *status*, em virtude da limpeza das roupas brancas. É ainda a cor da inocência, e predominantemente, no caso dos bordados e das rendas, expostas anteriormente, a maioria destas tipologias artesanais, também são majoritariamente confeccionadas em branco.

³⁵ Nesta produção, a historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz se dedicou à análise da viagem de pintores franceses ao Brasil durante o período joanino – mais precisamente, Nicolas-Antoine Taunay e Jean Baptiste Debret, sendo aquele estudado com maior atenção, do que este. Sobre Taunay em terras brasileiras, Schwarcz apresenta em sua obra, a insatisfação do pintor francês em não se reconhecer nos motivos brasileiros, assim como, a forte incidência do amarelo solar sobre a paisagem carioca a qual teve maior aproximação. O amarelado brasileiro, oposto à atmosfera francesa a qual Taunay estava acostumado, estridia sua visão, assim como a saturação do verde da fauna e do azul celeste.

Em relação ao amarelo e ao marrom das roupas das modelos da fotografia 75, estas cores performam diferentes significados: enquanto o amarelo, pode corresponder, à concepções menos negativas se comparadas às análises de Pastoureau; para a autora, o amarelo é uma cor controversa, marcada pelo ciúme, otimismo e recreação. Ao contrário das anteriores, analisadas até então, cores fortes, autônomas, o amarelo é dependente, variável mediante aquelas que com o amarelo, se combinam.

Por ser uma cor solar, e variante, mediante àquelas que se combinam ao amarelo, é associada como a cor do Sol, ainda que a luz deste, seja verde, e percebida branca ou amarela, é na referência ao sol e na quentura transmitida pelo tom de ouro que a roupa de Edilberto Sousa, transmite. Assim, o amarelo referencia diretamente o Sol, e o calor emanado sobre ele, em uma paleta telúrica, o amarelo do macacão, transmite uma face sertaneja, árida e torrencial.

Em consonância ao calor do amarelo, ou calor amarelado, o marrom do macacão com saia, faz referência direta ao couro, este como matéria-prima “dominante” dos sertões nordestinos, pelas roupas dos vaqueiros, costuradas em couro, das sandálias dos cangaceiros, dos icônicos e típicos chapéus. O marrom representa a rusticidade dos elementos estéticos e representativos dos sertões, que inspiraram Edilberto Sousa na confecção da sua coleção.

Com base no exposto até aqui, reitera-se a necessidade e a importância do estudo das cores, pelo olhar da História: dos Sertões, da Moda, do Nordeste; enquanto mecanismos de poder, para a possibilidade de invenção e reinvenção de uma região, de um espaço, as cores corroboram na criação dos imaginários, e das visibilidades espaciais. No caso dos sertões, é recorrente a construção de cores, é galgada nos tons terrosos, tons que remetem à rusticidade dos espaços, à antiguidade espacial, destes que insistem em se atualizar, se modificar.

Neste sentido, o estudo e *historicização* das cores, a partir da coleção de Edilberto Sousa, reflete uma paleta de cores, marcada pelo discurso da estereotipia, de um sujeito histórico, sertanejo e nordestino, que se sente representado, demarcado e definido por estas colorações, de um chão de terra, marcado por sangue e Sol. Interessou ainda, a compreensão da formação de uma narrativa por meio destas, visto que a partir das entrevistas para a confecção da dissertação, Sousa revelou que a escolha das cores,

contou também a história, e a sua leitura da história, de Maria Bonita no bando de Lampião.

Ao longo desta seção, onde as cores assumiram a passarela principal destas análises, foi possível conhecer não somente as raízes, a história, os primeiros registros sobre estas ao longo da História, e suas histórias. Em consonância, somou-se a problematização de uma paleta de cores para a representação dos sertões cangaceiros em uma produção de moda, onde as cores quentes, transmitiram o calor, o sangue, a paixão, a morte e a vida, a luz e a treva. Logo, foi uma paleta de cores, que ao ser escolhida, também carregava consigo simbolismos na construção de uma narrativa visual, respaldada em narrativas culturais, históricas, literárias, de um estilista que é também parte destas produções.

Portanto, o estudo das cores, e suas percepções na confecção do mundo, se assemelha com o que Dominique Simmonet prefaciou à Michel Pastoureau: “[...] aprendemos a pensar em cores e veremos o mundo de uma forma muito diferente” (2006, p. 14) (**tradução nossa**). Admite-se ainda, que as cores provocam sensações e impressões a quem as consomem em diferentes espaços, materiais e suportes; no caso de uma coleção de moda, são úteis para a formação da história desta coleção. No caso da de Edilberto Sousa, uma baseada nos sertões e em seus tons telúricos.

Ao passo que se *historicizou* as cores, importa ainda ao longo deste estudo, e deste capítulo, conceber a produção de sentidos, que as roupas da coleção *Artesanato expressão de um povo*, desempenharam nas passarelas do Ceará Moda Contemporânea em 2017. Desfilada junto de outras produções, analisadas a seguir, buscou-se compreender por meio de uma minuciosa análise hemerográfica e fotográfica, os significados e sentidos desta, na passarela.

Assim como, buscará responder questões pertinentes suscitadas no processo de confecção desta dissertação, a exemplo do processo de invenção do Ceará enquanto um polo de moda para o Nordeste, bem como os desfiles acontecidos no estado que desembocaram no CMC, compreendendo o Ceará como um estado de *nordestinidade* latente em suas produções culturais, em suas produções de moda.

2.3 Ceará de Corpo e Alma: os sertões nas passarelas do Ceará Moda Contemporânea

Ao se trabalhar com Moda, as passarelas evidentemente ganham por vezes o centro do estudo, seja por meio das tendências lançadas em desfiles, pelos próprios modelos apresentados ao público através da exposição de uma coleção, através dos sentidos costurados, dos signos e significações que uma coleção de moda representa, pela história contada pelo estilista ao desfilar a sua produção visual. Seja pelo viés de representar, ou pelo olhar da cenografia, da música, o viés escolhido para se trabalhar, as passarelas elucidam discursos, práticas, imagens, sentidos; elucidam uma realidade histórica de quando uma coleção foi costurada.

O primeiro desfile da Moda brasileira data da década de 1950, em 1951 a partir de influências diretas do jornalista e empresário Assis Chateaubriand, que em uma iniciativa de promover o algodão nacional, tratou de estabelecer uma relação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), com o costureiro francês Jacques Fath, para desenhar os seus modelos utilizando do algodão potiguar, evidenciando a qualidade das fibras em comparação com as europeias. Este evento por sua vez, estava limitado a um público restrito, à alta elite paulista, e marcava uma diferença para os desfiles contemporâneos ao tempo que se escreve este trabalho, a espetacularização do desfile e do desfilar.

É somente com a Rhodia Têxtil ao longo dos anos 1960-70 que os desfiles passam a ser *espetacularizados*, com shows de artistas nacionais, transformando-se em *shows-desfiles*, onde o espetáculo transformava-se em meio publicitário da empresa em questão para atrair maior público e consumir as fibras sintéticas desfiladas entre as passarelas da FENIT, o desfile-espetáculo é assim configurado pela cenografia do ambiente, destacando assim não somente o papel do cenógrafo no processo de construir uma narrativa cenográfica para que a narrativa vestida seja ambientada e assim se conte uma outra narrativa a partir da combinação destes elementos.

Enquanto um mecanismo de *marketing* e publicidade, o desfile atrai consumidores – comerciais e simbólicos, entendidos aqui enquanto: consumo efetivo³⁶ da roupa, e o consumo da ideia do estilista quando apresentado na passarela – para a sua apresentação; segundo Filipe Costa (2022), “[...] o grande momento é o desfile. Ele é o 360 graus, atinge a imprensa, o varejo e através da internet e das redes, o consumidor. É uma grande ferramenta de construção da imagem da marca e provocador de desejo para o consumidor

³⁶ Entende-se aqui o consumo efetivo como o ato de comprar uma peça de roupa em loja física, virtualmente; diferente da compreensão de consumo simbólico, a qual é aqui compreendida como um consumo de uma ideia, de uma história pela roupa.

final” (2022, p. 39). Desse modo, tratando-se de um trabalho que analisa coleções de moda expostas em desfiles, é necessária a compreensão deste evento na produção das roupas, os quais (in)dependem do alcance para expressarem suas mensagens.

Um exemplo da (des)importância do alcance dos desfiles encontra-se no estudo aqui desenvolvido, que analisa uma produção de moda descentralizada, a qual não participou de grandes desfiles como SPFW ou da Casa de Criadores, tampouco foi elucidado em veículos da imprensa de moda com alta relevância, a exemplo, as revistas de moda, *Vogue*³⁷, *Marie Claire*³⁸, entretanto, ainda que o alcance tenha sido “restrito” à imprensa local, ou com pouca repercussão em veículos de uma imprensa de moda – elenca-se o blog da jornalista de moda Heloísa Tolipan – esta produção suscita a verticalização acerca do seu estudo por evocar uma visibilidade e uma dizibilidade regionais através dos seus arquétipos.

Esta Coleção foi apresentada em um evento regional de moda autoral, intitulado CMC, um evento que durante o ano de 2017, aconteceu concomitantemente ao Dragão Fashion Brasil Festival³⁹, o maior evento de moda autoral da América Latina. O Concurso de acordo com o Blog Tania Muller aconteceu entre os dias 16-18 de agosto, no Centro de Eventos de Fortaleza, financiado por instituições sindicais como o Sindiroupas Sindiconfeções e Sinditêxtil, ambos expoentes da moda cearense. O CMC é um evento de moda nacional e autoral, sediado em Fortaleza, dividido em três categorias de competição – Modelagem, Costura e Design – onde é voltado para a descoberta de novos talentos na moda brasileira.

Importa neste estudo entender as tramas imagéticas, simbólicas e discursivas que tornaram presentes os sertões nas passarelas do CMC, que em 2017, teve como tema,

³⁷ Segundo o site da própria revista, a *Vogue* originalmente é uma revista estadunidense, datada do ano de 1892 criada por Arthur Baldwin Turnure, inicialmente dedicava-se à sociedade estadunidense com periodicidade semanal, voltada para a elite de Nova York. Contudo com o avançar das publicações, a moda tornou-se o ponto alto da revista, chegando no Brasil somente em 1975, voltada para o consumo de luxo, estando em desacordo com o cenário político vivenciado pelo Brasil da/na época.

³⁸ Criada em 1937 na França por uma colaboração entre Jean Provaust e Marcelle Auclair, a *Marie Claire* tinha seu nome inspirado em Marie-Claire Mendès France, uma jornalista francesa, ativista e feminista; a revista incentivava a leitora para além da beleza, da moda e do comportamento, sendo uma revista voltada para o público feminino.

³⁹ Evento de moda autoral criado em 1999 em Fortaleza para enaltecer produções de moda e de confecções do Ceará, recebendo coleções de novos nomes da moda autoral, onde a roupa é concebida como objeto artístico, visando descentralizar a Moda brasileira, enaltecendo peças de produção manual, exaltando a regionalidade e tradições nordestinas.

“Ceará de corpo e alma”, tema este que segundo Edilberto Sousa, segundo colocado na competição,

[...] o concurso tinha a exigência que nós tivéssemos esse cuidado de valorização de alguma tipologia artesanal, né, da nossa cultura, aliada à modernidade. Eu acabei escolhendo uma renda que me encantava muito pelo design, pelo relevo, e que eu achava que tinha a possibilidade de transformar em forma moderna. (Sousa. 2022).

É possível então inferir que para os estilistas que participaram do Concurso, a exemplo de Edilberto Sousa, a expressão do Ceará, de Corpo e Alma, estaria materializada em suas veredas profundas e áridas de um Ceará sertanejo, demarcado pelo cangaço e pelo sertão. Este imaginário acerca do Ceará encontra respaldo no que Albuquerque Júnior (2021) argumenta sobre o lugar do Ceará no Nordeste, sendo este estado, “onde o Nordeste é mais nordestino”; este imaginário de um Nordeste seco e sertanejo onde o Ceará encontraria entre a paisagem telúrica e dura o seu corpo e sua alma, explica-se pela temática das secas para a definição e associação ao estado, desde a seca de 1877; explica-se ainda por um Nordeste sertanejo e pobre tecido por Djacir Menezes e Capistrano de Abreu no Ceará.

Para Albuquerque Jr (2021), a demarcação sertaneja do Nordeste encontrava respaldo no Ceará e subverteria as noções *freyreanas* de um Nordeste gordo, molhado e doce, pois foi no Ceará desde o final do século XIX, que autores produziram obras sobretudo literárias onde o Nordeste da seca prevalecia, entre esses escritos, evidenciando temas como o cangaço, coronelismo, e o messianismo. Contudo, uma produção científica acerca do Nordeste no/do Ceará foi produzida ao longo do século XX onde destacam-se os sertões e os interiores no processo de formação nacional, a partir de autores como Capistrano de Abreu e Djacir Menezes. A imagem de um Nordeste seco ganhava força no Ceará a partir das fortes secas no estado, as quais produziam discursos, imagens e imaginários para um Nordeste.

É também no Ceará que desenvolver-se-á um polo de moda para o Nordeste, onde desde os anos 1980 houveram incentivos privados para a criação de feiras e festivais de moda no estado, como o Festival de Moda de Fortaleza⁴⁰, criado em 1982 por uma

⁴⁰ Inicialmente na confecção deste estudo, o evento foi denominado como Festival de Moda de Fortaleza, contudo, pela imersão nos impressos, descobriu-se que também era conhecido como Feira de Moda de Fortaleza. Sempre bom lembrar que é interessante para o exercício do historiador identificar diferentes escritas para um mesmo acontecimento, reverberando também na quantidade de ocorrências disponíveis na Hemeroteca Digital. Enquanto que Festival de Moda de Fortaleza somaram 23 ocorrências, enquanto que Feira somente 2.

iniciativa de Holanda Empreendimentos com colaboração do governo do Ceará; divulgado na imprensa brasileira nacional – por meio de impressos como a revista *Manchete*, os jornais *Jornal do Brasil*, e *Diário de Pernambuco*, contudo as investigações aqui empreendidas segmentam-se nos dois primeiros – voltado para as negociações e exposições de roupas da moda verão, apresentando-se ainda como um espaço para investimento empresarial, inscrevendo o Ceará em um segmento da/para a Moda nacional, o de moda praia, ainda que não se limitasse somente a esse.

De acordo com o *Jornal do Brasil*, em uma reportagem de março de 1982, a moda no Ceará tornar-se-ia um acontecimento grande, ressoando também no Brasil que encontraria um novo lugar para a moda do verão. Naquele ano, estariam reunidos no evento, o I Salão do Vestuário e Tecelagem para o Verão, a II Feira Cearense do Calçado e do Couro. O FMF, exposto no Parque de Exposições da Maraponga, estava marcado para o mês de março daquele ano, durando até abril, foi definido como um lugar “muito original e tipicamente de verão, com infraestrutura completa para abrigar qualquer acontecimento de âmbito nacional”.

Na Revista *Manchete*, onde o evento também era divulgado, e aqui ganha destaque pelo vasto uso de imagens de moda, para promover o evento e também uma moda no Ceará, o editorial de 1988 (figura 76) é o do tropicalismo exaltando as praias do Ceará. Performando feminilidade, a modelo usava um vestido de cambraia⁴¹, da costureira Rejane Holanda. Identifica-se assim uma valorização do Ceará no processo de descentralização da Moda brasileira, visto “que começou organizando feiras de pequeno porte, é hoje dono de uma mostra de moda importantíssima, que funciona como balão de ensaio para as principais tendências do verão 88” (Faria, 1988, p. 93).

Portanto, à luz destas discussões percebe-se uma tradição no Ceará em compor desfiles de moda que descentralizam as passarelas consagradas de eventos de Moda como SPFW e Casa de Criadores, conferindo desde os anos 80 um lugar de importância da região para a Moda. Na contemporaneidade à que este trabalho é escrito, percebe-se ainda essa descentralização, ainda que os eventos de moda sudestinos reinem como “os eventos

⁴¹ Para Medeiros Filho (2014), cambraia é um tecido fino de algodão ou linho, usado para peças íntimas, camisas, blusas.

de Moda brasileira”; por “descentralização da moda” se admite aqui o nascimento de uma indústria especializada no Brasil, para além do eixo sudestino.

Figura 76: Festival de Moda de Fortaleza



Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=%22Festival%20de%20moda%20de%20Fortaleza%22&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=245185>.

Acesso em 06 de maio de 2022 às 10:02.

O Ceará insere-se assim nas tramas da Moda brasileira, enquanto um dos principais pontos de Moda nacional a partir das investigações empenhadas neste estudo, desde o Festival de Moda de Fortaleza, um evento que ainda assola o estado configurando-se como importante período para o estado. É possível ainda atestar que eventos de moda como o caso do Festival e do Concurso servem como estratégia turística para o Ceará, bem como: “[...] proporcionam, a grupos de profissionais de uma mesma área, troca de informações, atualizações de tecnologias, debate de novas proposições e lançamento de novos produtos” (Camelo, Costa, Coriolano, 2016 p. 137).

A partir das ações de empresários em colaboração com órgãos públicos, o Festival de Moda de Fortaleza tornava a cidade como um pólo de moda para o Nordeste, fortemente alinhado às tendências, colaborando significativamente com a indústria têxtil nordestina. O evento era organizado pelo empresário Manoel Holanda, o qual promovia o evento como abertura para produções não somente do Ceará, mas de outras partes do país, que encontravam no Festival uma oportunidade para ampliarem o círculo comercial de suas confecções.

Neste sentido, ancorado em uma tradição de eventos de moda, o CMC insere-se no processo de formação do Ceará enquanto um estado que torna-se polo de moda na região Nordeste. Para o *blog* Tânia Muller, segundo a jornalista Júlia Silveira, o Concurso aconteceu concomitantemente ao Dragão Fashion Brasil, onde o protagonismo assumia-se no DFB ainda que o CMC ocupasse o seu lugar neste evento, responsável por apresentar 8 novos estilistas que interpretariam o Ceará, de corpo e alma ao seu modo, voltando-se para onde o Nordeste era mais nordestino, identificando nas veredas e nas tramas dos sertões do Nordeste, seus ateliês, seus arquivos de imagens, discursos e símbolos na tessitura de coleções autorais de moda.

Aqui se destacam os dois primeiros colocados no Concurso, o brasiliense Akihito Hira, que desenhou a coleção *Vaqueiro Desconstruído pela Alfaiataria*, e Edilberto Sousa, com a coleção *Artesanato Expressão de um Povo*. As escolhas destas coleções explicam-se pelos sertões evocados por elas, pelos debates estabelecidos acerca dos gêneros representados nas passarelas, bem como pelos agentes históricos e sociais evocados em suas compreensões de sertões – o primeiro, o vaqueiro, o segundo, as cangaceiras.

Akihito Hira, é estilista brasileiro natural de Brasília, apresentou uma coleção que tomou como mote o vaqueiro do sertão, personagem emblemático em produções culturais acerca do Nordeste e dos seus sertões quando estes são evocados. Em entrevista concedida a Marcelino Gomes dos Santos (2021), durante a tessitura de sua dissertação de mestrado, o estilista revelou, que a eleição do vaqueiro como elemento de sua coleção, enquanto sujeito produtor de sentidos e significados, como virilidade, masculinidade, atribuídos que se descosturaram da trama desfilada por Hira.

Santos entende que na coleção de Hira, um elemento para além da alfaiataria, que serviu de possibilidade para uma outra identidade para o vaqueiro, foi a religiosidade, a

crença que os vaqueiros segundo o estilista, tinham em São José, uma visibilidade não hegemônica, quando trata-se deste homem regional fortemente demarcado por traços de macheza. Os vaqueiros de Hira portanto, fugiam das costuras inspiradas no cangaço da Moda brasileira ao ressignificarem os sertões e, portanto, reinventar uma nova visibilidade para o espaço em questão; ao serem devotos de São José, estes sujeitos históricos e sociais ganham outros delineamentos e não somente são demarcados pelas ações violentas e criminosas dos cangaceiros.

Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2003), ao discutir sobre as representações acerca do vaqueiro, entende-o enquanto um “tipo constitutivo do homem nordestino” que corresponderia ao que ele entende como o vaqueiro um vivente do sertão, um sujeito histórico e social responsável pela lida com o gado, sendo, portanto, um homem sertanejo, diferente do brejeiro e do praieiro. O sertanejo então era nas palavras do autor, é “sóbrio”, “desconfiado”, “supersticioso”, “calado”, “calmo”, melancólico (p.187); enquanto sertanejo, o vaqueiro seria o homem responsável por salvaguardar a nacionalidade brasileira por ser do mais recôndito do Brasil: “fora do contato com a civilização do litoral, sem vias de comunicação, nem meios fáceis de transporte, segregado na muralha das condições físicas mais hostis, se diferenciou em tipo étnico vigoroso” (p. 189).

Seria o homem sertanejo que congregaria para si ideais de “virilidade, macheza, bravura, capacidade de luta, de enfrentamento, de energia para as batalhas que o espaço regional parecia carecer, o sertanejo era um valente, um brigão, em defesa da honra e do bem” (p. 191), imerso nessa paisagem de performances, o vaqueiro segundo o autor era a “face singela e boa do sertanejo” (p.191). Foram importantes agentes históricos e sociais no processo de colonização e ocupação dos sertões nordestinos, pelo trabalho com o gado.

A coleção de Hira ao escolher um arquivo imagético, uma visualidade específica, exclui um panteão visual para o seu sertão (figuras 77, 78, 79), um sertão dividido em 6 *looks* que desfilaram pela passarela padronizada em virtude do evento tratar-se de um Concurso, onde a passarela precisaria, portanto, obedecer uma regra homogênea para os candidatos que disputavam; ao contrário de outras coleções de moda em eventos nacionais, como o SPFW, onde os estilistas detêm maior espaço para a ambientação de suas narrativas. Entretanto, os estilistas poderiam escolher as trilhas sonoras que entoavam ao fundo durante os seus desfiles, segundo Santos, Hira usou a música *Toada de Gado/Missa do Vaqueiro*, do grupo Quinteto Violado.

Figura 77: Terno bege Akihito Hira,

Figura 78: Bata branca Akihito Hira

Figura 79: Conjunto Akihito Hira



Disponíveis em: <https://asnamanga.com/eles-lacram-na-moda-pros-meninos-conheca-as-colecoes-de-joao-paulo-guedes-e-david-lee-no-dfb-17/>.

Acesso em 09 de mai de 2023 às 19:44.

Vaqueiro Desconstruído pela Alfaiataria ainda que fortemente ancorada em tonalidades terrosas de marrons e beges, cores terrosas atribuídas aos sertões, inova ao criar um sertão azulado, que conta com signos estereotipados como cactos bordados, sóis, bois, arabescos do mestre Espedito Seleiro, mas que inova a visibilidade desta espacialidade por apresentar uma masculinidade dissidente, aspecto que se percebe com maior clareza em fotografias do editorial da coleção, onde é possível encontrar detalhes cruciais para a construção do sertão do estilista.

Segundo Santos, o editorial da coleção não foi produzido no Nordeste, nem nos sertões, o *set* foi fotografado no cerrado brasiliense, próximo ao Condomínio Estância Alvorada, um lugar com presença de bovinos, animais que remetem diretamente ao trato e ao trabalho dos vaqueiros com os bois. Sua construção editorial, distante espacialmente dos interiores nordestinos, e próximo simbolicamente, demarca a sua formação visual, de um “sertão sem sertões”, formado fora, com traços de dentro.

A paisagem de Hira, desconstrói o sertão não apenas pelos cortes, estruturas das roupas de sua coleção, mas pelas próprias cores; enquanto a coleção de Edilberto Sousa foi fotografada com a predominância de amarelos, em um campo repleto de cactos, a de Hira predominavam os azuis celestes. Os azuis transmitem para quem consome as fotografias, uma atmosfera mais calma, menos agressiva e escaldante, uma atmosfera mais fria (figuras 80-82).

Figura 80: Vaqueiro com manto estampado

Figura 81: Vaqueiro com gibão estampado

Figura 82: Vaqueiro com blazer estampado



Disponíveis em: <http://finissimo.com.br/2017/07/03/akihito-hira-divulga-campanha-de-colecao-vencedora-do-ceara-moda-contemporanea/>.

Acesso em 09 de maio de 2023 às 19:57.

As roupas, enquanto instrumentos de comunicação social, de construção identitária do eu e também do outro, enquanto dispositivo de (trans)formação do gênero desempenham então um papel de formular expressões individuais do parecer. A presença do gênero, é portanto, um aspecto que merece atenção particular na coleção de Hira, pois ao elencar o vaqueiro que desconstrói a si mesmo reinventando uma nova identidade, pautada na alfaiataria, se descostura de imagens e discursos opressores do gênero; impera uma fluidez do vaqueiro a partir de sua indumentária, de suas poses, de sua aparência.

A socióloga Diana Crane (2006) entende que as roupas formam identidades: de gênero, étnicas, religiosas, regionais, as quais os indivíduos afirmam-se por meio das escolhas empenhadas nas formas de se vestirem, logo, nas formas de se apresentarem. Ainda sobre o gênero, é possível inferir a partir dos estudos da autora, que através das roupas o gênero passa a ser configurado, existe então uma comunicação de gênero através do vestuário, um vestuário que na contemporaneidade é fragmentado, assim como as identidades de gênero as são.

A mesma autora afirma que, “a moda contribui para redefinir identidades sociais ao atribuir constantemente novos significados aos artefatos” (p. 43), ao redefinir identidades a moda, portanto subverte concepções estáticas, inserindo assim por meio das roupas e da moda costuras em comum entre o indivíduo e o pertencimento de grupos sociais distintos. Pelas roupas são operados papéis de gênero, ou expectativas de papéis de gênero onde pelas peças diz o que “é de homem” e “de mulher”, ainda que segundo a autora houvesse no fim do século XX uma continuidade de padrões hegemônicos de roupas femininas e masculinas. Sobre essa hegemonia estética e *vestimentar* se percebe no vestuário masculino por exemplo onde ideais hegemônicos de “poder físico e controle, heterossexualidade, conquistas profissionais e papéis familiares patriarcais” (Crane *apud* Trujilo, 1991, p. 50-51).

Costura-se deste modo as compreensões de Crane no tocante à (trans)formação e subversão de/do gênero à coleção de Akihito Hira, onde o estilista como discutido, subverte o universo masculino e hegemônico do vaqueiro sertanejo, quando confere toques de delicadeza, toques de elementos feminino, pelo uso de rendas, nas poses, na

religiosidade dos vaqueiros, nas próprias inspirações do brasiliense para compor sua coleção, quando decidiu apresentar um vaqueiro desconstruído.

Os vaqueiros de Hira têm poses femininas, como na imagem 80, onde de mãos postas, em formato de oração apresentam sua religiosidade; os aspectos femininos, ou afeminados, destacam-se ainda pelas estamparias impressas nos paletós dos modelos, os quais contam com imagens de São José e Nossa Senhora; outra representação têxtil que merece destaque a partir das imagens é a presença de rendas na Coleção, expressa na figura 80; as mangas de renda configuram-se segundo o autor uma fuga do imaginário primordial de um vaqueiro masculino, pois a renda, símbolo atribuído ao feminino desempenha na roupa um papel de destaque, de feminilidade e de delicadeza, adjetivos que destoam de uma estética e de uma aparência predominantemente masculina do/no vaqueiro do sertão.

Ainda no editorial da coleção em questão, identifica-se a predominância rural das paisagens usadas pelo estilista e pelo fotógrafo, para tramarem um lugar para o vaqueiro de Hira. Estas paisagens, destoam em parte de um imaginário para o lugar do vaqueiro e dos sertões, visto que a partir da análise das fotografias identificam-se elementos rurais como porteiras, tratores, pastos com bois, entretanto, são paisagens que não são atravessadas por uma estética árida e estereotipada, de um sertão seco e eternizado no passado, ou que ainda na contemporaneidade são escolhidos em sua face árida, como nas imagens 83-85.

Figura 83: Casa de taipa

Figura 84: Ossada bovina

Figura 85: Paisagem sertaneja





Disponíveis em: <https://chickenorpasta.com.br/2015/o-sertao-brasileiro-em-20-fotos-incriveis>.

Fotografias de: João Rogério Filho, Autor Desconhecido e Cid Barbosa (respectivamente). Acesso em 30 de maio de 2023 às 13:17.

O historiador Boris Kossoy (2001) fornece a compreensão de que as fotografias funcionam como fragmento do mundo real, como representações de um tempo e de um espaço, dotadas de sentidos e significados mediante as escolhas empreendidas pelos fotógrafos que as produziram. Sobre estas, foram selecionadas em uma pesquisa em acervos fotográficos virtuais, o qual foi elencado o site *Chicken or Pasta*, que elencou vinte fotografias sobre os sertões nordestinos. Foram selecionadas por apresentarem o que se entende ao longo da escritura deste trabalho como um sertão estereotipado, demarcado por casas de taipa, com cercas desiguais onde amontoavam-se cabeças de boi, e evidentemente a presença forte do cacto.

Assim, na qualidade de fontes históricas, são também submetidas à recortes espaço-temporal, com forte apelo estético de quem as criou, transmitem assim uma mensagem, e comunicam, no caso destas, uma região a-histórica, uma região demarcada pelo passado das texturas da paisagem, podendo ser considerada uma paisagem inventada. Produzem então uma visibilidade para os sertões, ancorada fortemente em uma paisagem telúrica e rústica.

A representação visual de um Nordeste sertanejo e depressivo, se costura com as fotografias anteriormente apresentadas, representações de um lugar, e consequentemente de um tempo, datado da metade da primeira década do século XX. Neste sentido,

Albuquerque Jr (2015) sobre a formação de um olhar para as fotografias entende que: “Nosso olhar é dirigido por dadas maneiras de ver, por dados conceitos, por dados valores, por dadas ideias, por dadas mitologias, por dadas memórias” (p.13). Aprende-se então que as paisagens representadas nas fotografias 83-85 são comuns a partir de um repertório de imagens anteriores que conferem uma visualidade para o Nordeste, uma gramática visual sertaneja, onde signos, cores, temas, personagens são agenciados para dizer o que é – e o que não é – um sertão.

Em *Artesanato Expressão de um Povo*, Edilberto concebe assim como Hira o universo sertanejo para a confecção da sua coleção, o sertão encontra-se presente para o estilista quando tramas representativas do cangaço, da produção em couro e da renda se costuram em uma trama de sentidos e significados. A Coleção dividida em 6 *looks* conceituais com forte influência da alfaiataria retratava a história de Maria Bonita no bando de Lampião, história que serviu de inspiração para Sousa (figuras 86, 87, 88, 89, 90, 91).

Figura 86:Macacão marrom recortado em arabescos

Figura 87:Macacão amarelo

Figura 88: Vestido preto com arabescos amarelos

Figura 89: Vestido preto com arabescos brancos e vermelhos

Figura 90:Conjunto de blusa vermelha e saia preta com arabescos

Figura 91: Conjunto de cropped branco e saia recortada com capa vermelha





Acervo pessoal do autor

Sendo o desfile um momento de *performance*, de espetacularização de uma coleção de moda, onde os estilistas contam a história presente na coleção através da passarela, assim, é possível entender os desfiles como ápice da produção de moda, bem como uma produção de sentidos a partir das modelos e as roupas que estas vestem. Santos (2021) entende os desfile enquanto

[...] desfiles de sentidos, tendo em vista a produção de significações em torno das performances dos modelos, da ambientação da passarela, das músicas, da iluminação do cenário, entre outros elementos que os constituem enquanto eventos que mobilizam, simultaneamente, diversas linguagens e que contribuem para a projeção dos conceitos das coleções de vestuário dos estilistas. (p.180)

Entende-se aqui que o desfile configura-se como estratégia comercial para uma maior divulgação do evento, para além dos consumidores que estavam presentes quando foi realizado, onde o estilista responsável por criar e desfilar a coleção empenha-se em expressar mensagens por meio das roupas, do cenário, da música, das luzes, da maquiagem usada pelas/nas modelos.

Portanto, a compreensão aqui analisada do desfile é enquanto momento de criação de sentidos e significados, sobretudo de contar uma história por meio da coleção. Esta

compreensão é alicerçada no alinhavar dos entendimentos do próprio Edilberto Sousa acerca da sua coleção, visto que em entrevistas realizadas com o estilista, este revelou que a sua coleção na passarela retratava a história de Maria Bonita no bando de Lampião.

Esta narrativa segundo Sousa, era contada a partir das cores usadas pelas roupas das modelos, enquanto que a modelo da figura 86 usava um macacão com calças, recortes vazados que rememoravam os arabescos do Mestre Espedito Seleiro, em branco, seguindo por uma passarela que ia escurecendo. Entre os tons de amarelos, vermelhos, vinhos e pretos, Edilberto Sousa retratou a trajetória de Maria Bonita culminando no último look, em um vestido preto com vinho, o qual simbolizava a morte da cangaceira como retratado na figura 91⁴².

Por tratar-se de um concurso, antes de tratar-se de um desfile, a passarela que o estilista desfilou sua coleção não era adornada com elementos decorativos, ou com luzes especiais, pois precisava acontecer em um universo cenográfico e luminoso para todos os participantes do desfile. Contudo, por meio das observações em relação ao vídeo do desfile disponível no *YouTube*, houve um propósito sonoro por Edilberto ao usar a música *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, para embalar o fundo musical da sua coleção, com uma inovação pela forte presença do violino, o que se opunha à uma versão amplamente conhecida da canção marcada pela sanfona. *Asa Branca* talvez seja uma das principais sonoridades para evocar o sertão.

Sobre ela, Albuquerque Júnior (2009) concebe que o Nordeste ao ser inventado também precisava de uma paisagem sonora, demarcado fortemente pela saudade dos seus filhos que precisaram sair da região para o Sudeste; Luiz Gonzaga emerge nesse processo durante os anos 1940 cantando baião, sendo este ritmo expoente “da música nordestina”, Gonzaga então cantava suas saudades, as memórias da infância. “A música de Gonzaga é dirigida, sobretudo ao migrante nordestino radicado no Sul do país e ao público das capitais nordestinas que podia consumir discos” (p. 175).

O pernambucano inaugura assim uma sonoridade para o Nordeste, sonoridade que ainda não existia segundo Albuquerque Júnior, principalmente por meio das letras

⁴² Segundo Adriana Negreiros (2018), a morte de Maria Bonita, aconteceu em 28 de julho de 1938, em Sergipe, quando foi decapitada, com 28 anos, cansada da vida de cangaceira pretendendo fugir para o Mato Grosso com Lampião. Maria de Déa morreu vítima de uma emboscada, em que seu marido foi o primeiro a morrer pelas tropas policiais com um tiro na cabeça.

marcadas por expressões do vocabulário local, o jeito de cantar, de falar, de se vestir, a sua performance em entrevistas. “Luiz Gonzaga se tornou aquele artista capaz de atender à necessidade do migrante de escutar coisas familiares, sons que lembravam sua terra, sua infância, sons que o levavam até este espaço da saudade em meio a toda a polifonia do meio urbano” (p. 177).

Gonzaga tornava-se então um representante dos migrantes nordestinos, símbolo de uma identidade regional em meio “à identidade nacional”, funcionando em certa medida com um artifício político de denunciar problemas do Nordeste como a seca, a exemplo da música *Asa Branca*, tema do desfile de Edilberto Sousa.

Em entrevista, Edilberto Sousa contou que a coleção estava dividida em dois momentos, enquanto que as três primeiras modelos usavam cores “alegres” segundo ele, como vermelhos, brancos, amarelos, as três últimas eram mais sóbrias pelo abuso que o estilista fez para retratar a sua inspiração em Maria de Déa. Enquanto as três primeiras encontram-se mais cobertas, com menos decotes, as três últimas estão com mais pele à mostra, com decotes nos ombros, troncos, saias e calças mais curtas, bem como a última modelo que estava exposta com parte das coxas de fora.

Ainda que a coleção *Artesanato expressão de um povo* funcionasse como gatilho que (des)costurou um *patchwork* de outras coleções, e permitiram que aqui fosse historicizada parte significativa de uma história dos sertões na moda brasileira e pela moda brasileira, ainda na sua invenção pelos anos 1960, o arquivo de representações sertanejas, não se esgotou. Para tanto, ao final do ano de 2023, durante o processo de escrita da dissertação, foi despertado o interesse em pesquisar representações contemporâneas ao presente em que se tecia este tecido.

Portanto, o capítulo seguinte, intitulado “Sertões outros, sertões contemporâneos”, dedicar-se-á à problematização inicial do conceito de “contemporâneo” e os seus espelhos e reflexos no ambiente da moda. Importa ainda compreender em que medida, estes sertões, pulverizados entre lojas de grife e passarelas, reinterpretam visualidades estereotipadas, e apresentam novas visualidades, e novas possibilidades de consumo – efetivo e simbólico – destes espaços ao longo do tempo. Para tanto, foram elencadas as coleções *SerTão Cantão*, da grife carioca homônoma, e *Paixão Segundo Catulo*, da marca baiana, Santa Resistência; aquela, produzida em 2017, esta, desfilada na última edição do SPFW, em 2023.

Deste modo, suscitou o debate acerca dos lugares ocupados por visualidades e sujeitos culturais, na confecção de imaginários para os sertões; ainda que, múltiplos, pulverizados, por toda parte, ainda na contemporaneidade, verifica-se uma recorrência dos sertões trintistas e passadistas, com heranças do cangaço. Logo, quais sertões na contemporaneidade, se veem, são vistos e querem ser apreendidos, por sujeitos, forasteiros a ele, sujeitos, estrangeiros, logo, sujeitos que não pertencem aos sertões, mas que deles se sentem no direito de enclausurar em um tempo outro, em um passado.

III:

SERTÕES DAS PASSARELAS E DAS ARARAS DO PRÊT-À-PORTER

O sertão está em toda a parte.

(Guimarães Rosa, 1956, p. 200)

Ao longo desta trama historiográfica, muitas representações dos sertões nordestinos foram sendo costuradas e tecidas entre as veredas da Moda nacional; como se entende, este trabalho se configura enquanto um *patchwork*, como um tecido – quase que – sem fim, o qual os pontos vão se costurando a partir de métodos próprios e caros para este pano, que é texto, é roupa, vestida, dita, descrita, despida. Pensar então que o “sertão está em toda a parte”, implica diretamente entender processos múltiplos de subjetivação do espaço sertanejo, da sua onipresença nos espaços; aqui, os sertões estão sendo apropriados como recorte visual, estético e cultural, que foi desenhado, e transformado em roupa, em vestido; transformou o sertão em gente, em cor, em homem e em mulher.

Não seria exagero, portanto, a apropriação de Guimarães Rosa na epígrafe deste capítulo. Se o sertão está em toda a parte, questiona-se: de que sertão se fala e de quando se fala sobre este sertão, admitindo o caráter histórico e humano da paisagem sertaneja – neste caso – do Nordeste. Considerar que “o sertão está em toda a parte” (Guimarães Rosa, 1956, p. 200) é, portanto, um exercício particular de definição de recusa do espaço, do tempo. Uma operação que – aqui é historiográfica e – provoca, questiona os agentes culturais na produção de sentidos e significados para este lugar.

Desta forma, ao problematizar os processos e os agentes de formação de um sertão da/na Moda, este vestido que aqui se costura volta-se a entender os lugares e os não-lugares ocupados pelos sertões nordestinos na Moda nacional. Não mais representações como as do capítulo anterior, onde foi problematizada de uma forma mais verticalizada a coleção de Edilberto Sousa, *Artesanato expressão de um povo*, gatilho inicial para a tessitura deste estudo; ou ainda, a historicização dos sertões nordestinos nas tramas da Moda brasileira desde a sua invenção na década de 1960; aqui interessa apresentar novos delineamentos dos sertões e/ou nordestinos que se entende enquanto contemporâneos.

Contemporâneos pelo tempo em que estes sertões foram presentes em novas tramas da Moda nacional; contemporâneos a quem os produziu, vestiu, viveu;

contemporâneo a si próprios, desafiando discursos, imagens e imaginários *démodé*⁴³, manifestações culturais e sociais que deste modo os enclausuram no passado, em processos de estereotipia, demarcados pelas cíclicas representações do que é o sertão.

Aqui, portanto, se encontra a problemática acerca dos usos e da presença dos sertões em outros segmentos da indústria da Moda brasileira. Não somente sertões apresentados em desfiles, onde as roupas, ainda que gozassem de valor comercial, predominavam os valores estéticos; mas sertões também presentes em coleções de lojas e de grifes, levantando o questionamento acerca das produções de sentido, dos signos usados em passarelas e nas araras, nos discursos da mídia, acerca da identidade sertaneja na moda para além dos desfiles de estilistas conhecidos e eventos grandes de Moda.

Através de uma investigação alicerçada na semiótica enquanto metodologia para o estudo das roupas que aqui são consideradas como signos, logo comunicam pela aparência, este capítulo dedica-se a analisar os sertões pluralizados, pulverizados em momentos específicos, presença do que aqui se chama de “outros sertões”, sertões que estão também em eventos de Moda, como os apresentados nos capítulos anteriores. A pluralidade destes sertões em moda, se materializa em coleções de *prêt-à-porter*, de grifes, portanto, e do desfile no SPFW, assim, as coleções escolhidas foram: *SerTão Cantão* da grife carioca Cantão, e *Paixão segundo Catulo* da marca baiana Santa Resistência.

No tocante à semiótica, esta metodologia foi a elencada a partir do caráter simbólico que as roupas são aqui concebidas, para além de objetos que comunicam, demonstram *status* social, formam e transformam identidades – étnica, de gênero, regional – mas por serem signos que se encontram presentes em três “estados”. A escolha pela semiótica aconteceu em virtude da compreensão do semiótico francês Roland Barthes sobre a moda francesa presente nas revistas das décadas de 1950-60, em seu mais conhecido livro *Sistema da moda* (1979), concebe a Moda para além de uma manifestação cultural, mas como um sistema, demarcado por três tipos de vestuário: o real, o escrito e o fotografado. Logo, em virtude dessas compreensões, e pelas fontes analisadas por este estudo, as quais são representações vistas e descritas de um objeto real, elenca-se a semiótica como metodologia.

⁴³ Termo em francês para se referir àquilo que está fora de moda, passado.

Por meio destas produções culturais é possível questionar que sertões se quiseram contar em produtos contemporâneos da moda. Questionar ainda a estabilidade do parecer em evocar os signos do cangaço, como sinônimo de *sertanidade* e de uma identidade sertaneja para a Moda brasileira. Questionar os processos de estereotipia que assolaram as construções estéticas destas coleções; e sobretudo, questionar o lugar que a contemporaneidade e os sertões contemporâneos, ocupam nestas produções. Entretanto, no alinhar das ideias, das pesquisas e das leituras das imagens das coleções que aqui transformam-se em fontes, ressalta-se que no caso da coleção do Cantão, por exemplo, o sertão escolhido para ser representado foi diferente dos comumente veiculados na Moda nacional.

Neste sentido, importa para o referido estudo, neste estado “final”, atender os sertões em impressões nas produções de Moda entre as passarelas, assim como, agora, entre araras de grifes. A tríade semiótica construída por Roland Barthes permite conhecer parte da indústria da Moda, a qual é marcada entre a alta costura⁴⁴ e o *prêt-à-porter*, discussões empreendidas no decorrer deste estudo.

Este capítulo conta com um guarda-roupa revirado de fontes para a sua confecção, desde de fotografias de moda, reportagens, a imprensa digital a partir de veículos de imprensa como as revistas *Viver Bem*, do Cantão, *Marie Claire*, *Vogue*; o que configura metodologias próprias para a tessitura deste estudo – análise do discurso, análise fotográfica, semiótica. Portanto, este também se encontra fragmentado em estruturas menores: *Prêt-à-porter nos Trópicos*, onde serão expostos os conceitos de Alta Costura e *Prêt-à-porter*, bem como as suas (im)possíveis relações com a Moda brasileira, apontando suas costuras em comum e os seus abismos, ancorada em uma complexa rede de autores, este fragmento se apresenta enquanto uma revisão bibliográfica de estudiosos brasileiros e estrangeiros.

Em *Por ser tão, o Cantão: SerTão Cantão: análises da coleção SerTão Cnntão*, o estudo dedicar-se-á a costurar uma discussão acerca da oposição de sertões na Moda brasileira a partir de diferentes segmentos do *prêt-à-porter*, tomando como base a coleção *SerTão Cantão* da marca carioca, Cantão no ano 2017. Neste ponto do desfile

⁴⁴ Entende-se aqui que o termo mais apropriado para se referir à Alta-Costura seja sua versão em francês Haute Couture, ou simplesmente Couture; entretanto preza-se neste estudo a sua forma traduzida para o português.

historiográfico que este trabalho apresentou, retoma a discussão sobre a pluralidade sertaneja, bem como outras possíveis formas de (não) ver e dizer os sertões brasileiros; o sertão do Cantão foi marcado por outras visualidades, onde os signos cangaceiros, áridos, do cacto, não se teceram entre a produção, a partir de referenciais estéticos e visuais apropriados dos sertões de Minas Gerais.

O capítulo “encerra” suas discussões sobre os sertões contemporâneos, no “*Sertões outros*”, *sertões contemporâneos* empenhar-se-á uma discussão acerca da coleção *Paixão segundo Catulo*, desfilada em 2023 no SPFW, destacando os usos de uma estética nordestina e sertaneja para a sua produção, com base novamente no cangaço, na aridez das paisagens e na recorrência do cacto como símbolo identitário da região. A emergência desta coleção nesta análise, volta-se para a produção de sentidos e um possível “retorno” dos sertões nordestinos na Moda brasileira a partir de uma estética que em nada é contemporânea, ou reformada, uma estética calcada em um espaço que se transforma, mas que em nada se transformou para reinterpretar o Brasil “profundo”.

3.1 *Prêt-à-porter* nos Trópicos:

Esta discussão sobre *prêt-à-porter* e alta costura também suscita o debate acerca do Brasil e da Moda brasileira neste cenário, entendendo o lugar ocupado por costureiros brasileiros sobretudo durante a década de 1970, que se diziam costureiros de alta costura, mas que também se lançaram a produzir coleções de *prêt-à-porter*, estas classificações, são gestadas na França, para se referirem à produções francesas. No caso do Brasil, a dissertação se dedica à análise de costureiros como Dener Pamplona de Abreu⁴⁵ e Clodovil Hernandez⁴⁶.

Discutir padrões parisienses para localizar produções nacionais de Moda é um caminho delicado, com diferentes tramas, que ora consideram as modas de Dener e Clodovil como de alta costura, ora não. O caso da Moda brasileira, chama a atenção no

⁴⁵ Dener Pamplona de Abreu (1931-1978) foi um costureiro paraense responsável pela criação da Moda brasileira, o qual combinava tecidos nacionais com tendências estrangeiras, desenhando uma alta moda para o Brasil, mas que nos anos finais de sua vida, precisou se reinventar de acordo com o mercado de Moda, adequando-se ao *prêt-à-porter*. Dener se destacou no cenário de Moda nacional não somente pelo seu talento como costureiro mas pela espetacularização de si e de sua vida, era mais do que um costureiro, era também uma estrela, pela vida irreverente, pelo ofício de ator no teatro, e pela própria aparência, quando usava e abusava da maquiagem para compor a sua estética pessoal.

⁴⁶ Clodovil Hernandez (1937-2009) era natural de Elisiário, interior paulista, adotado por um casal de espanhóis, a primeira ação de Clodovil com as roupas foi vendendo desenhos para uma loja de roupa do interior de São Paulo, mas somente na década de 1960 que abriu o seu ateliê, vestindo nomes importantes da cultura brasileira como Elis Regina e Maria Bethânia.

tocante ao *prêt-à-porter*, visto que os costureiros famosos dos anos de 1970 como os supracitados, apreciavam o luxo e a elegância, e entendiam que faziam alta costura, logo, nesta seção também se discute o lugar assumido pelo Brasil na produção de alta costura, ou pela pretensão destes agentes em assumirem o lugar do Brasil no mercado de alta costura.

Entender uma denominação puramente francesa para se referir à produções brasileiras, é um exercício que permite ao historiador revisitar conceitos, desnaturalizar padrões vigentes, permite apresentar uma nova leitura, uma nova costura para tecidos aparentemente enrijecidos. Então, assume-se aqui que a alta costura, é um campo, um segmento dentro da Moda; para o *site* da Federação da alta costura e da Moda, a alta costura é uma exceção francesa, e por francesa ser, é controlável desde 1945, com um posto de exclusividade, onde, somente empresas aprovadas pelo Ministério da Indústria conseguem se valer deste posto.

Segundo o *site*, que goza da exclusividade francesa para as suas produções: “a alta costura, cuja reputação internacional nunca vacilou, contribui para fazer de Paris a capital mundial da moda”. O posto autoproclamado de si mesma evidencia o eurocentrismo da instituição, bem como de Paris enquanto “a” cidade da alta costura; neste sentido, este trabalho em um exercício historiográfico de revirar os clássicos e compreensões tradicionais, empenha uma discussão sociológica a partir de Pierre Bourdieu (1975, 1983), que ancorados neste autor critica-se o lugar que a alta costura se confere, atribuindo-se a distinção como princípio deste exercício. Oficialmente reitera-se a compreensão da alta costura como etiqueta francesa, contudo, tal posto não impede que produções de alta moda como no Brasil, existam, e tivessem existido como durante os anos 1970, assim como na contemporaneidade à tessitura deste trabalho, seja por meio do que se chama aqui de consumo simbólico, pelas maneiras de se confeccionar as peças, pela espetacularização das roupas em desfiles.

Nesse sentido, Bourdieu (1983) concebe que a Moda se faz por meio da disputa entre as gerações, entre estilistas novos que entram em campo para desbancar estilistas já consagrados, em sua análise sobre a alta costura, analisa este segmento da Moda à luz de conflitos, por falar em alta costura, paralelamente discute a alta cultura, compreendendo a primeira como um campo de produção, onde o poder dos costureiros dominantes é expresso pela grife. Logo, em um campo em lutas constantes, as *maisons* antigas voltam-

se para produzir artigos respeitando a conservação estética, enquanto que os novos costureiros se dedicam a criar suas modas para a subversão.

Segundo o sociólogo francês, as disputas acontecem em virtude de uma hegemonia francesa, fortemente ancorada em princípios de dominação, entre os costureiros consagrados e os que pretendem fazer parte deste círculo. Deste modo, a alta costura em sua análise é um campo bem consolidado, onde as tensões internas produzem parciais revoluções em seu interior, capazes de abalar as estruturas hierárquicas, mas não a lógica do conflito que a alta costura impera.

É possível atribuir à alta costura através da leitura de Bourdieu que

É a pretensão dos excluídos, essa forma suprema de reconhecimento que, ao contribuir para sustentar continuamente a tensão do mercado de bens simbólicos [...] [...], contribui para produzir e reproduzir as propriedades distintivas que conferem aos detentores destas ações sua raridade aparentemente mais intrínseca. (1975, p. 64).

Evidencia-se então um esforço proeminente da burguesia em afirmar a sua identidade cultural por meio de símbolos, como as roupas, contudo, a alta costura consegue sua legitimidade a partir de um movimento duplo, primeiramente dela para consigo, quando dita quais *maisons* participam deste ciclo, em contrapartida, precisa de uma legitimação da costura – a qual entende-se aqui como *prêt-à-porter* – para a afirmação de si própria.

A partir destas compreensões, atesta-se que a produção francesa de alta costura é assegurada institucionalmente pela Câmara de alta costura, uma instituição que confere à determinadas *maisons* o posto de casas de alta costura. A compreensão acerca deste, a concebe como colonizadora, por atribuir a si mesma o lugar de produção de moda enquanto objetos artísticos de luxo. No tocante ao Brasil, autores como João Braga e Luís André do Prado (2011) e Débora Russi Frasquete (2016), entendem que o Brasil não produz alta costura por ser uma denominação puramente francesa para as produções francesas.

O Brasil por sua vez é apreendido como lugar que produziu moda de alta qualidade, com toques de alta costura, com forte apelo artesanal, com roupas confeccionadas sob medida, sobretudo, pode-se considerar até uma alta moda brasileira; entretanto, não existe no Brasil uma instituição como em Paris que legitime e confira exclusividade à produções de moda tal qual a capital francesa. O que não diminui a moda

aqui produzida, pelo contrário, atesta para a qualidade das produções e estilistas brasileiros, evidenciando o caráter europeu, excludente, classista, opressor e limitado de Paris e suas produções de Alta Costura; contudo, questiona-se aqui se seria possível falar em uma “alta costura brasileira”?

Afirma-se que somente padrões de classificação de produção, comercialização e consumo, não seriam suficientes para as problematizações que um trabalho historiográfico requer, portanto, operacionaliza-se uma pesquisa em veículos de imprensa brasileiros ao longo da década de 1970, sobretudo pesquisando os costureiros Dener e Clodovil. Por meio destas fontes, a classificação de alta costura expande-se, entrando em cena a compreensão acerca do imaginário deste período histórico, bem como as próprias compreensões dos estilistas acerca das suas modas.

Contudo, para se entender o processo de uma “alta costura brasileira” é necessário remontar os anos 1950, como apontam João Braga e Luís André do Prado (2011), segundo os autores, a compreensão que eles têm conceitualmente de alta costura refere-se “à moda produzida por costureiros para clientelas privilegiadas” (p.8). Percebe-se então, a partir da leitura destes, que uma iniciativa para a formação de uma alta moda brasileira partiu inicialmente de esforços privados, de uma elite que queria se vestir com alta costura e financiava as produções de costureiros como José Ronaldo⁴⁷.

Entretanto à luz de investigações empreendidas aqui nesta trama, entende-se que existiu durante os anos 1970 um imaginário social brasileiro por parte de costureiros como Dener, Clodovil, Guilherme Guimarães; contudo, as análises realizadas aqui concentrar-se-ão somente nos dois primeiros por uma escolha de fontes – de que estes erroneamente – produziram alta costura aos moldes brasileiros.

Esta discussão sobre uma alta costura brasileira se baseia em uma concepção aqui realizada de descentralização de Paris como capital da Moda – ainda que para os estilistas citados, Paris fosse o centro irradiador de tendências que o *prêt-à-porter* copiaria –

⁴⁷ José Ronaldo Pereira da Silva (1933-1987) foi considerado por João Braga e Luís Prado (2011) como o primeiro costureiro de alta moda brasileira, era carioca que desfilava os seus vestidos no Miss Elegante promovido pela Bangu, assinando algumas coleções da empresa, ao contrário de Dener, um costureiro espetacularizado, José Ronaldo era reservado, fazendo moda também antes do paraense. Sua moda seguia os padrões de elegância francesa, à lá Dior, projetando nas senhoras brasileiras um arremedo luxuoso como o francês.

entendendo que tal cidade possui o seu lugar marcante na Moda, mas que alguns costureiros brasileiros reivindicavam para si o posto de também costurarem alta costura.

Entende-se ainda, que apesar da hegemonia parisiense – até a década de 1960 como “o” centro da Moda – esta dissertação não se insere numa seara classificatória, em uma síndrome do colonizador e do colonizado, de menosprezar uma produção de alta moda brasileira entre os anos de 1950 e fortemente 1970. Evidentemente, que, como apresentado anteriormente na *historicização* da alta costura francesa, é nítido que existem leis as quais conferiam o posto para uma *maison* parisiense compor a Câmara de alta costura – um esforço que também existiu no Brasil, como será discutido posteriormente.

Contudo, aqui reitera-se que o conceito de alta costura se limita à elite, ainda que a produção como nos moldes franceses aconteceu no Brasil, portanto, somente o conceito não seria suficiente para explicar formas artesanais de se produzir moda, mas que também carecem de um público específico, e um valor estético definidos, normalmente padrões parisienses. Bem como, no caso do Brasil, não existe um selo, uma validação oficial, como ocorre em Paris para definir o que é, e o que não é alta costura, mas as produções de Moda, em formato artesanal⁴⁸, ainda se fazem presentes. Entende-se ainda, a alta costura como uma instituição colonizadora, reclusa em si própria, ainda que os modos de produzir roupa de forma artesanal existam fora do território parisiense.

No *Jornal do Brasil*, a alta costura brasileira, era representada por costureiros como Dener, Clodovil, Júlio Camarero, onde apresentaram suas coleções na 13ª edição da FENIT. Em 1972, por exemplo, a “alta costura brasileira” aparece neste veículo de imprensa, representada por Dener Pamplona, onde seus atributos pessoais, maneira irreverente de se apresentar e viver chamavam a atenção. Destaca-se ainda, que existia um imaginário nacional acerca de uma produção de alta costura do Brasil, como na reportagem de 3 de setembro de 1972, onde noticiava-se a I Semana de Alta Costura Brasileira, que aconteceria no Museu de Arte Moderna, onde seriam expostos: “[...] mais de 300 modelos exclusivos apresentados durante a mostra, a fim de levar ao grande público os últimos lançamentos brasileiros”.

⁴⁸ Aqui entende-se artesanal como um processo particular, de cada modelo de roupa, ou com poucas reproduções deste, um formato que garante à roupa um posto exclusivo, diferente da produção seriada tal qual acontece no *prêt-à-porter*.

Em relação aos costureiros brasileiros, Dener por exemplo, se inseria como um costureiro que prezava pelo luxo e elegância das roupas, pela confecção de roupas sob medida, características prezadas na alta-costura⁴⁹ francesa, contudo assistiu a decadência desse segmento da Moda a partir da emergência do *prêt-à-porter*. Como aborda a historiadora Débora Russi Frasquete (2015), acerca da compreensão de Dener sobre a alta-costura: “é o que movimenta a indústria da moda, e reforça a sua importância para a moda brasileira, assim como a necessidade de valorização que esta forma de criação e produção necessitavam” (p.2020).

Percebe-se então, que para Dener Pamplona, a alta-costura era a responsável por ditar as tendências de moda, para ele, segundo a autora, a alta-costura funcionava como um laboratório para a Moda, como artesanato de luxo, que carecia de incentivos governamentais, tal como a Câmara de alta costura francesa, a qual incentiva financeiramente os estilistas das *maisons*. Sua produção de alta costura pode ser compreendida como criador, a partir da compreensão dele e da imprensa sobre essa forma de produzir roupa de alta moda.

O próprio estilista compreendia que produzia roupas de alta costura, em um exercício de se comparar aos padrões franceses, logo, buscava para si o posto de costureiro de alta-costura. Um exemplo são matérias jornalísticas onde foi entrevistado, como na revista *Manchete* e no *Jornal do Brasil*, estas fontes revelam para este tecido historiográfico, não somente esta compreensão de si mesmo no tocante à moda que produzia, mas a valorização de tecidos nacionais, com estampas e o pioneirismo que ele se atribuía no tocante à Moda brasileira.

Em entrevista para a *Manchete*, em 1970, Dener entendia a França como centro irradiador de tendências, mas, admitia que o Brasil também produzia sua moda, adaptando ao que se via na França, logo, um arremedo, mediante o clima, os materiais aqui presentes. Para ele, na década de 70, o Brasil não consumia efetivamente o *prêt-à-porter*, e faltava investimento por parte do Governo Federal, denunciava o governo brasileiro, o qual preferia empregar seus esforços financeiros em outros bens de consumo, a exemplo dos carros, em detrimento das roupas produzidas aqui.

⁴⁹ Em determinados momentos deste estudo, o termo alta costura, é escrito ora com hífen, ora sem. Esta variação escrita, se faz a partir da escritura de diferentes épocas, principalmente, através dos veículos de imprensa utilizados aqui, para a historicização desta, no Brasil.

Ainda sobre a alta costura brasileira, feita por ele, o costureiro revelou dois anos depois também para a *Manchete*, que:

[...] há 22 anos trabalho dentro da alta costura e criei um vedetismo que ela exige. Na época, não existiam costureiros brasileiros e tive de usar muito da minha personalidade, como atualmente uso nos programas de televisão. Quando digo que carreguei a alta costura nas costas é porque os outros costureiros nunca foram notícia. (1970)

Percebe-se então que para Dener, ele produzia alta costura, foi o costureiro de senhoras brasileiras importantes como as primeiras damas Sarah Kubitschek e Maria Thereza Fontella Goulart, exaltando os tecidos brasileiros, mas também valorizando a própria imagem como celebridade. Ainda que durante a década de 1970 houvesse uma forte crise na “alta costura brasileira”, Dener liderou um projeto para que no Brasil também existisse uma Câmara de Alta Costura⁵⁰, um exercício dele, e de outros costureiros, para manter um cenário de luxo na Moda brasileira em detrimento do avanço do *prêt-à-porter*. Contudo, com a crise da alta costura e a emergência do *prêt-à-porter*, Dener também assistiu à sua decadência como estilista, pela inadequação à nova moda, entrando em crise no seu ateliê e sendo conhecido por atrasos nos salários dos funcionários.

No caso de Clodovil Hernandez, a sua compreensão acerca de si enquanto costureiro de alta costura, e desta no Brasil, entende-se aqui, que assim como Dener, também costurava vestidos de alta costura assinalando como principal rival do paraense; mas que também produzia suas peças em *prêt-à-porter*.

Clodovil interessa não somente pela decadência do seu *prêt-à-porter*, em virtude do consumo maior deste tipo de roupa, mas pelo seu papel militante em promover uma Câmara de Alta Costura brasileira nos anos 1970, como aborda o *Jornal do Brasil* na reportagem “Sem estrelismos, a Câmara de Alta Costura”, onde apontava a necessidade dos seus colegas costureiros em se engajarem para a criação da instituição. Um

⁵⁰ Na seção “Bela”, do Correio da Manhã, em 1970, a matéria intitulada “Alta costura em ação” retratava o esforço dos costureiros em fundar uma Câmara Brasileira de Alta Costura, um empreendimento que segundo a reportagem já estava sendo colocado em prática e quase concluído. Fortemente inspirada nos moldes parisienses, costureiros como Dener, Clodovil, Guilherme Guimarães se reuniram financiados pelo governo do Rio Grande do Sul, onde confeccionaram 6 modelos e apresentariam. Enxergavam uma boa possibilidade para a Moda brasileira em virtude da indústria têxtil emergente que precisava do apoio governamental.

engajamento que reverberaria em pressões governamentais para incentivo econômico e reconhecimento da profissão de costureiro, a sua.

As iniciativas de produção *prêt-à-porter* no Brasil, a partir de costureiros citados anteriormente, foram tentativas fracassadas em virtude do consumo de Moda brasileiro, e por demandas empresariais destes estilistas, de acordo com João Braga e Luís do Prado (2011). Clodovil e Dener sentiam uma resistência em se introduzirem no cenário da produção seriada de roupas, para eles, o sentido de costurar se perderia caso sucumbissem totalmente ao *prêt-à-porter*.

As produções de *prêt-à-porter* por parte de Dener e Clodovil, consideravelmente não obtiveram respaldo significativo quanto às de alta costura durante a década de 1970 em virtude do imaginário feminino acerca do consumo de moda de luxo no Brasil, e do próprio imaginário destes costureiros acerca de si próprios; onde o ideal do que era elegante era consumir vestidos de festa desenhados por eles. Também não se adequaram totalmente ao modelo de produção seriada de roupas.

Por esses autores, entende-se que os costureiros apresentados tentarem adequar-se à moda vigente da produção seriada, contudo não conseguiram assegurar os seus postos no mercado em série como conseguiram no mercado artesanal da alta costura. Fosse pelo novo jeito de consumir roupa e moda, fosse pelos preços e o valor artístico que as peças destes costureiros assumiram, existia um novo mercado onde suas produções de alta costura não encontraram lugar para seguirem suas carreiras como costureiros.

Percebe-se então, que durante os anos 1970, existiu no Brasil uma compreensão entre os costureiros, de que eles produziam peças de alta costura, uma compreensão que aqui é alicerçada em um debate historiográfico a partir dos autores apresentados ao longo deste debate. Soma-se à essa discussão, as matérias jornalísticas aqui analisadas, onde o termo “alta costura” repetidas vezes aparecia relacionado a estes costureiros, como criadores deste tipo de roupa.

Esta discussão é complexa e polêmica no âmbito da historiografia da moda nacional, assim, assume-se que a classificação de uma peça de roupa, considerada como de alta-costura aos moldes franceses, é ancorada em leis do *Chambre Syndicale de la Haute Couture*⁵¹, leis estas que correspondem às *maisons* que compõem esse sindicato,

⁵¹ Versão em francês da Câmara Sindical da Alta Costura.

logo, também são essas marcas que “ditam” a moda francesa e terminam por influenciar em certa medida o cenário de moda mundial. Por isso, a classificação como alguma marca de alta-costura, compreende parâmetros específicos⁵², de acordo com João Braga (2020), não é possível falar em alta costura brasileira/no Brasil em virtude das leis que uma casa de costura precisa cumprir. É possível e notável neste estudo, entender marcas brasileiras como marcas que fazem moda de qualidade, com forte apelo aos trabalhos manuais, contudo, para este autor, alta-costura é uma marca propriamente francesa.

Logo, no caso dos costureiros apresentados, por dizerem que “faziam alta costura” não necessariamente faziam como os franceses – ainda que houvessem fortes inspirações e arremedos das tendências – em virtude do público, e sobretudo da legitimidade que a Câmara de Alta Costura confere à uma marca, um costureiro. Entretanto, não se nega o valor que Dener e Clodovil desempenharam na Moda brasileira, nos modos de fazer roupa de e para a elite, ancorados nos ideais franceses de alta costura, portanto, entende-se aqui que faziam alta costura aos seus modos, alta costura aos moldes do Brasil, com grande qualidade dos tecidos, costuras manuais, e brasilidade.

Atrelada à decadência da alta costura e a emergência do *prêt-à-porter*, durante os anos 1970 diferentemente do que se consome hoje no quesito de roupas prontas, o *prêt-à-porter* não estava amplamente disponível para todos os segmentos sociais, mas para uma pequena burguesia emergente. O crescimento do mercado em série durante a década de 70 no Brasil explica-se ainda pela crescente industrialização que o país assistiu, apresentando segundo Maria Claudia Bonadio (2014), uma nova forma de consumir moda no Brasil fortemente marcada pela indústria publicitária.

Assim como nos países estrangeiros, o *prêt-à-porter* brasileiro também contou com produtos de luxo, segundo Braga e Prado, a primeira confecção de moda com alta qualidade foi a paulista Sônia Coutinho, de 1964, de propriedade da costureira homônima à marca. “Sônia oferecia uma roupa com maior variedade de modelos, de tecidos e de padronagens, além de bom acabamento. Eram produtos em série para clientes mais exigentes” (2011, p. 366). Este tipo de *prêt-à-porter* poderia ser considerado de luxo haja

⁵² Ter um ateliê localizado no triângulo do Ouro em Paris; o prédio da *maison* não pode ser alugado e precisa ser ocupado por ela, as roupas são de produção única, produzidas de forma manual, moldadas no corpo da cliente com constantes provas. A marca precisa ainda empregar quinze funcionários trabalhando de forma integral, gozando de bordados franceses, a *maison* precisa ter outros produtos como perfumes-obrigatoriamente-, acessórios e cosméticos, que sustentam a marca; as coleções precisam apresentar 25 modelos duas vezes ao ano, sendo o costureiro o mais alto cargo a ser ocupado neste segmento da Moda.

vista a marca da costureira, que materializava o que Lipovetsky entendia como *prêt-à-porter*: “enquanto a roupa de confecção apresentava muitas vezes um corte defeituoso, uma falta de acabamento, de qualidade [...], o *prêt-à-porter* quer fundir a indústria e a moda, quer colocar a novidade, o estilo, a estética na rua” (1989, p. 124).

Durante toda a década de 1970, o consumo de roupas prontas crescia progressivamente, contudo, é na transição entre as décadas de 1970 e 1980 que a pesquisa identificou um processo de “democratização” da moda a partir do *jeans*. A chamada moda jovem tornava-se mais acentuada no Brasil através da ampliação do consumo de roupas prontas como calças, bermudas, por meio da emergência do *prêt-à-porter*, sobretudo com a industrialização crescente e com a entrada de empresas como a C&A no Brasil, em 1976, por exemplo, no *Shopping Center Iguatemi*, em São Paulo, o primeiro *shopping center* nacional.

3.2 Por ser tão, o Cantão: análise da coleção SerTão Cantão

O diálogo apreendido neste momento do trabalho em questão, dedicar-se-á a analisar uma outra coleção de moda, à luz de um debate historiográfico e sociológico acerca da coleção *SerTão Cantão*. Apreendendo a produção do Cantão ainda que seja uma grife, como roupas consumidas no que aqui está sendo considerado como “consumo efetivo”.

Segundo o *site* do jornal, *O Globo*, em uma matéria de comemoração dos 50 anos da marca, O Cantão nasceu no final da década de 1960, mais precisamente em 18 de agosto de 1967, pela colaboração do casal Leila Barreto e Peter Simon, enquanto ainda eram casados; a marca, inicialmente nasceu com o nome de Cantão 4, mas na atualidade leva o nome de Cantão. Para a reportagem d’*O Globo*, Leila Barreto contou que a primeira loja da marca foi aberta em uma galeria na Tijuca, com “estampas coloridas, principal característica do Cantão” (Costa, 2017), desde o surgimento da marca. O propósito era a criação de um estilo “livre, leve, solto e muito colorido”, o Cantão vestiu mulheres mais novas e mais velhas já nos anos de 1960.

Inicialmente, as produções do Cantão eram voltadas para acessórios e bijuterias, contudo, Leila também produzia roupas voltadas para o seu uso pessoal, atitude que acarretou na ampliação da marca para o ramo do vestuário. Desde o final dos anos 1990, o Cantão em virtude do crescente sucesso que fazia entre as mulheres cariocas, contava

com três coleções anuais: inverno, verão e alto verão – é possível imaginar o lançamento de duas coleções de verão em virtude da própria natureza da marca, em produzir uma moda casual e leve. Para a reportagem, *Cantão: 50 anos de moda*, a grife se destacou por ser uma das primeiras a profissionalizar a moda de atacado no Brasil, bem como, era assinalada pela atenção aos recursos humanos dos seus funcionários.

Segundo Tatiana Figueredo (2010), o Cantão desfilava suas produções desde 2005 no Fashion Rio, em uma pesquisa investida para a confecção deste trabalho, o último desfile realizado pela grife registrado na imprensa digital – aqui usado o site Shopping Barra, no evento Barra Fashion – aconteceu no dia 5 de setembro de 2019. Não se obteve a partir das investigações para a tessitura do trabalho em questão, informação se a coleção *SerTão Cantão* foi desfilada foi a mesma coleção analisada, contudo, acredita-se aqui, que esta foi apresentada digitalmente a partir do *shooting* e posteriormente presente no *site* do Cantão, não necessariamente apresentada em uma passarela.

Em uma busca pelos jornais disponíveis na Hemeroteca Digital, foram contabilizadas onze ocorrências na imprensa carioca, que retratavam desde o lançamento de coleções do Cantão 4 – e, posteriormente, Cantão – até os avanços mais expressivos da empresa, como progressos tecnológicos. Pela análise empreendida, identifica-se forte tendência da grife carioca com tecidos coloridos, de acordo com as tendências de moda vigentes.

A coleção aqui estudada, é analisada à luz de um estudo visual, primordialmente das/pelas imagens, onde o enfoque voltar-se-á em maior medida para as fotografias de moda, e, menos para propriamente as roupas, visto que, a partir da exposição das peças, presentes nas fotografias, o objetivo primordial está ancorado na concepção imagética das roupas. O que insere a possibilidade de estudo em desnaturalizar certas representações as quais aqui são lidas como estereotipadas e datadas, onde um sertão árido foi empenhado na produção de moda.

Neste sentido, o recorte sertanejo do Cantão, se materializ na coleção *SerTão Cantão*, uma coleção de primavera/verão, produzida ainda em 2018, mas para a próxima estação – 2019 – desenvolvida por Lanza Mazza, estilista da marca desde 2011; a coleção foi fotografada em Montes Claros – sertão de Minas Gerais. Segundo o site *Carol Lobato*, o *shooting* da coleção foi dividido em três cenários: a casa, o mercado, e a natureza, os quais segundo a escritora eram lugares característicos do sertão; a coleção foi fotografada

na fazenda Cabeceiras – na época – do estilista mineiro Ronaldo Fraga e sua então esposa Ivana Neves.

Esta produção de moda, difere o seu escopo conceitual para representar uma espacialidade específica: enquanto as coleções até aqui analisadas/apresentadas voltaram-se a *fetichizar* os sertões do Nordeste, Lanza Mazza decidiu explorar outros sertões, os sertões de Minas Gerais. Assim como João Guimarães Rosa o fez quando escreveu *Grande Sertão: Veredas* (1956), descentralizando os interiores nordestinos, como muito foi feito na produção literária regionalista; impera assim uma discussão historiográfica baseada nas compreensões de Janaína Amado (1995) e Albuquerque Júnior (2009).

Amado, acerca do conceito de sertão, entende que este é plural, pulverizado, (in)determinado espacialmente, em virtude da multiplicidade interiorana espacial. Tomou-se inicialmente como base para conceituar histórica e historiograficamente o sertão, uma oposição sua em relação ao litoral, uma operação onde o sertão como espaço se formava pela alteridade a partir das definições sobre o eu e sobre o outro.

Ainda que, durante o processo de invenção do Nordeste, o sertão houvesse sido raptado pelo regionalismo, como apresentado na introdução deste estudo, Amado entende que: “[...] permanece vivo no pensamento e no cotidiano do Brasil, materializando-se de norte a sul do país como sua mais relevante categoria espacial” (p. 145). Ainda sobre a pluralidade espacial deste conceito, a autora considera que

Que seria de Minas Gerais, Goiás ou Mato Grosso sem seus sertões, como pensá-los? Em Santa Catarina, ainda hoje se emprega a expressão “sertão” para referir-se ao extremo oeste do Estado. Em partes do Paraná, a mesma expressão identifica uma área do interior de outro estado, São Paulo, próxima a Sorocaba [...]. no Amazonas, “sertão de dentro” refere-se à fronteira do estado com a Venezuela, enquanto, no interior do Rio Grande do Sul, “sertão de fora” também nomeia área de fronteira, porém situada... no Uruguai! (p. 145-46).

Através da descrição de Amado, identifica-se que o “sertão está em toda a parte”, dissipado entre regiões do Brasil, mas também fora dele. Foi somente com a institucionalização das secas, nas primeiras décadas do século XX, do – então Norte – e contemporâneo Nordeste-, que o sertão foi gradativamente apropriado, como lugar dentro do Nordeste, como uma sinonímia entre as territorialidades, que em sua matriz- aqui entendida- histórica e historiográfica possuem suas descosturas conceituais. Nordeste independe do sertão, assim como o sertão independe do Nordeste; são costurados e foram construídos como sinônimos por meio de práticas discursivas.

É na esteira do rapto do sertão pelo regionalismo, que Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2009), exemplifica a pluralidade dos sertões, a partir dos sertões de Minas Gerais, descritos por Guimarães Rosa: “[...] é este emaranhado de espacialidades, novelo para ser destrançado e enredado na narrativa, infinita e infindável, desmesurada” (p. 199). Assim, pela amplitude do sertão mineiro, mais uma espacialidade costurada neste tecido, representações visuais deste floresceram na produção do Cantão, entre paisagens naturais, casas e mercados, três cenários reúnem-se para representar e reapresentar um sertão, que não “o do Nordeste”.

Logo, entre essas representações de um sertão não nordestino, neste caso, mineiro, a produção de Lanza Mazza operacionalizou uma bricolagem, como uma colcha de retalhos, costurou sentidos para o “seu” sertão, entre estes sentidos, representações sonoras que remetem à um sertão nordestino, com toques de triângulo e sanfona presentes nos *fashion films*⁵³ da coleção, disponíveis no YouTube, no canal da marca.

Ao longo do processo de tessitura deste tecido, que se corta e recorta, que se *recostura*, onde fontes são emergidas em detrimento de outras, a partir das costuras estabelecidas, para a obtenção de maior quantidade de fontes, este trabalho recebeu da equipe do próprio Cantão, a edição de 2019 da revista *Viver Bem*, produção da própria marca. Este veículo de imprensa, se divulga em suporte digital e/ou somente impresso, segundo o site da própria marca, desde 2016, quando decidiram retomar a impressão da Revista, com o nome *Viver Bem*, nome que se encontra presente ainda na contemporaneidade.

A Revista acima referida, foi responsável por apresentar não somente a coleção lançada pelo Cantão, mas apresentar um editorial de moda, com fotografias de boa qualidade, onde comercializou para além dos produtos de vestuário, calçados e acessórios, um conceito, e uma ideia, sendo assim, comunicadoras de mensagens simbólicas. Com um acervo disponível de forma virtual, a edição de 2019 da Revista, traz entrevistas, indicações culturais de músicas, culinária, e ações sociais desenvolvidas pela marca no ano em questão. Dedicar-se-á aqui, a problematizar, e analisar, sobretudo as fotografias de moda, que o Cantão produziu de um sertão, de um sertão para si,

⁵³ Para o site *Fashion Meeting*, o *fashion film* é um tipo de vídeo voltado para divulgação de moda. Possui um conceito, com traços artísticos na composição de uma coleção, por exemplo como é o caso desse estudo; portanto são recursos midiáticos usados para a comunicação de moda que alguma marca, estilista queira expressar a partir da sua produção.

entendendo as referências da marca, e do fotógrafo responsável pelo editorial para a construção imagético-discursiva para a coleção, entendendo que o sertão do Cantão está para além de uma *nordestinidade*, caricata e que aqui entende-se como estereotipado e arcaico.

Enquanto as imagens sertanejas nordestinas, amplamente discutidas até aqui, se voltaram para uma composição imagética e estética voltadas para uma paisagem desértica, escaldante e árida, o sertão apresentado pelo Cantão, é mais *fresh*⁵⁴, como nas figuras 92, 93 e 94, são sertões menos áridos, mais citadinos, a partir do recorte do mercado e da casa – espaços aqui entendidos como em segundo plano, quando destinados a retratar os sertões do Nordeste. Portanto, carece aqui uma discussão histórica a partir dos sertões mineiros, entendendo-os espacialmente enquanto região do norte do estado, próximo às áreas compreendidas pelo Nordeste.

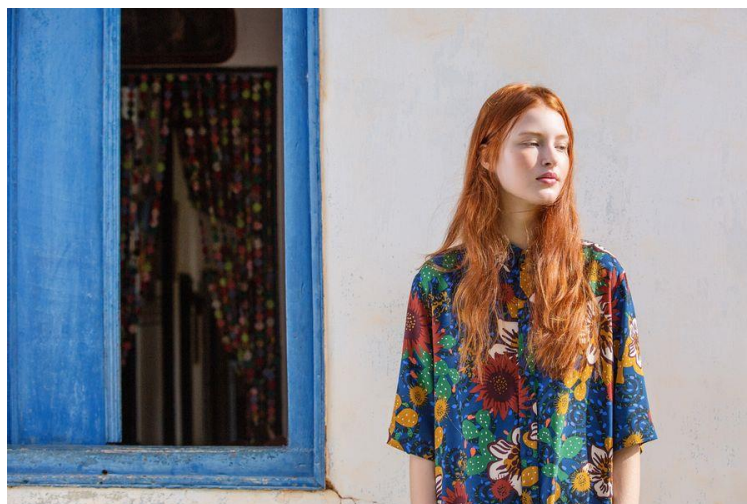
Figura: 92: O sertão

Figura 93: A casa

Figura 94: O mercado



⁵⁴ Termo em inglês, significa fresco.



Acervo pessoal do autor.

Fotografias de Lucas Bori.

Na passarela de problematizações empreendidas aqui, problematiza-se inicialmente o conceito de “sertão mineiro” em oposição ao “sertão nordestino”, visto que, entende-se primordialmente os sertões, em sua perspectiva plural, dos espaços, mas sobretudo de suas representações culturais; em contrapartida questiona-se novamente os usos, entendidos aqui enquanto limitadores e singulares para os sertões nordestinos, ou como problemática e reduzida a uma expressão discursiva que “abraça” nove estados em suas complexidades espaciais, em uma categoria única.

Sobre o sertão das Minas Gerais, talvez a mais importante produção cultural que se tem conhecimento, é a obra de João Guimarães Rosa, que pela sua poesia, retrata atores, conflitos sociais, em uma narrativa de memórias. Por meio de uma operação espacial, o sertão mineiro compreende a parte norte do estado, banhado pelo rio São

Francisco, o que evidencia parte considerável do imaginário nacional acerca dos sertões, visto que no caso mineiro não é um sertão seco, árido, rugoso.

Longe de imperar aqui uma história dos sertões mineiros, pretende-se, contudo, indicar uma compreensão deste espaço para a realização deste estudo; assim, para Andréa Maria de Paula (2003), o sertão mineiro se compôs com aproximações em relação aos do Nordeste, pelo desenvolvimento da pecuária, pelas fazendas de criar, mas que assistiu durante o século XVIII o crescimento do ciclo da cana de açúcar em detrimento da atividade mineral.

Assim, à luz das compreensões de Adriana Ferreira de Melo (2011), é possível atestar em relação aos sertões das Minas Gerais, que o conceito de sertão se aplica à distância da modernidade, bem como à sua inserção na hiper globalização, é um conceito que recusa homogeneização, que se constrói, desconstrói e reconstrói por si mesmo, um sertão que para além da sua demarcação fronteiriça, encontra-se em uma demarcação de ponte, de conexão, conexão que se faz presente com a Moda brasileira.

Este sertão se combina com as proposições discursivas do editorial da Revista *Viver Bem*, o sertão é onde se “tem razão”, no sertão, “tudo é raro, e, portanto, precioso”; como um arquivo de saberes, de fazeres e de *aprenderes*, o sertão apresentado pelo Cantão, se evidencia ao ouvir na voz baixa das palavras, na colheita, na abundância. Lugar de temporalidade própria, demarcada fortemente pelos contatos com a natureza, que precisa de adaptação e criatividade. A grife, prezou por apresentar um sertão mineiro, com o objetivo de recuperar: “Nossos sotaques, nossas origens e nosso orgulho. Prosas, falas, papos”; percebe-se então que para o Cantão existe um Brasil “de verdade”, que entre as modernidades e frivolidades, se perdeu e se perde, como no pensamento de Euclides da Cunha (1902), onde o sertão seria o lugar que guardaria o verdadeiro Brasil.

Pensar que existe um “Brasil de verdade”, insere-se diretamente em uma vereda de negar outros “Brasis”, sobretudo lugares que comportam outras representações e performances de regionalidades e brasilidades, que fujam de concepções estereotipadas, como sotaques arrastados, origens ancoradas em cenários de miséria, orgulho em carregar signos violentos como identitários. Pensar sobre um Brasil verdadeiro, implica assertar a eternidade dos sertões, no tempo passado, apartando assim, os signos da contemporaneidade, a estes espaços.

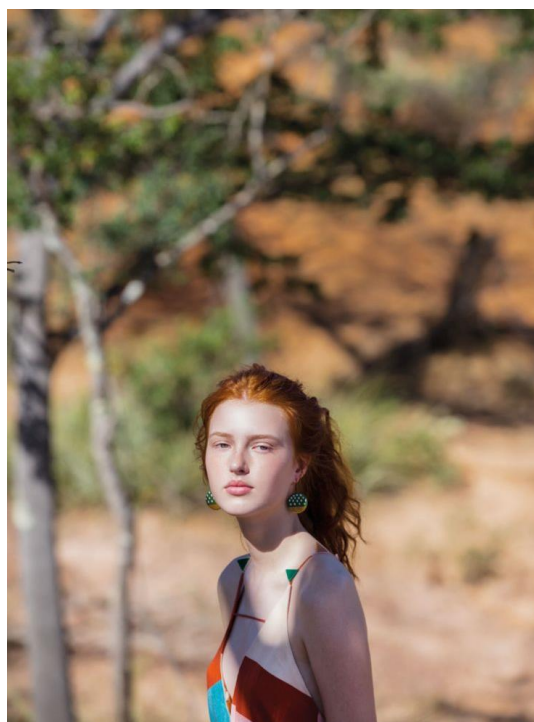
Interpretando o que apresenta a revista, percebe-se que o Cantão ao usar terminologias como “Brasil com S”, “cantinhos mais brasileiros do Nordeste”, “nem a seca é tão persistente quanto o coração sertanejo” como usos discursivos, pretende conferir uma verdade, uma legitimidade para a sua produção, uma legitimidade que se quer ser oficial. Não sendo realizada pela grife, uma abordagem de que esta, é mais uma da série de representações de moda, que se inspiraram para contar um sertão, ainda que se admita a oposição destes em relação aos do Nordeste.

Para o Cantão, o sertão é sinônimo de “[...] natureza mágica e histórias inesquecíveis” “[...] é infinito e essa imensidão vai além da cultura ribeirinha e das veredas semiáridas”. Um lugar que precisa de uma sensibilidade própria, para ver e ser (re)vista mediante as suas tramas e suas veredas. A seção intitulada “O sertão” traz consigo um editorial marcado pelas paisagens naturais da fazenda de Ivana Neves, pelas fotografias 95-97.

Figura 95: Vestido branco Cantão

Figura 96: Blusa estampada Cantão

Figura 97: Vestido estampado Cantão





Acervo pessoal do autor.

Fotografias de Lucas Bori.

Em contrapartida ao sertão de Edilberto Sousa, ponto de partida para este trabalho, no qual predominaram cores e peças que transmitiam calor, seca, quentura, aridez, o sertão do Cantão é mais fresco e menos escaldante, com fotografias de cores menos saturadas, mais “lavadas”. Predominando cores como os verdes e azuis, as fotografias escolhidas, foram elencadas para corroborarem na contraposição que esta parte do capítulo se dedica. Enquanto as modelagens de Sousa remetiam à armaduras, com tecidos estruturados e grossos, as do Cantão são leves, fluidas, estampadas, com ares românticos, promovendo uma beleza e uma feminilidade doces.

Outro eixo temático da grife, foi a casa, segundo a Revista, é lugar de acolhimento, de tecer e tramar, de render saberes, com cores românticas e estampas doces, é na casa do sertão que a vida é mais sossegada, mais tranquila marcada pelas suas cores e texturas, como nas figuras 98-100.

Figura 98: Vestido estampado

Figura 99: Macaquinho estampado

Figura 100: Macacão jeans



Acervo pessoal do autor.

Fotografias de Lucas Bori

As fotografias, permitem pensar um outro espaço importante para Lanza Mazza, sendo a casa do sertão mineiro, um reduto de aconchego, de comidas típicas, de uma decoração particular, com elementos simbólicos que constroem uma paisagem, uma

estética e um lugar visual para o editorial. Na fotografia 98, a modelo usa um macacão com estampa florida, de fundo azul marinho e flores estampadas em vermelho e laranja, estampa Maria Bonita segundo a revista.

O cenário externo apresenta uma residência rústica, na rusticidade dos tijolos, da madeira da porta pintada de azul, uma casa em tonalidades frias, oposta às casas dos sertões do Nordeste, comumente veiculadas na mídia como “casas de taipa”, formada por barro e gravetos magros. Pela casa do Cantão, percebe-se uma estrutura forte, capaz de resistir ao tempo, ao espaço, uma casa que pela indicação do galo dos ventos no topo do telhado, aponta para um norte, um sul, um leste, ou oeste; aponta assim para algum lugar, algum território em específico, e não para um vazio geográfico como as casas dos sertões nordestinos; casa que abriga famílias que comem pães de queijo, tomam café, e não sucumbem à fome.

A cozinha, serve de espaço cenográfico para a fotografia 99, onde a modelo posa ao lado de uma janela com vista para o cerrado, que serve de plano de fundo paisagístico para a coleção de Mazza. Usando um vestido azul marinho, com estampas em laranja, vermelho e branco, com motivos de cajus, flores, abacaxis, a modelo posa ao lado do fogão à lenha, em um segundo plano; em uma parede escura/escurecida pelo cozinhar, evidenciando uma cozinha e culinária mineiras fartas, marcada por painéis cor de cobre, em um fogão também farto, onde as brasas de possíveis muitas lenhas foram queimadas para servirem de combustível para pratos da região.

O macacão usado pela modelo da fotografia 100, que fecha as portas da casa do Cantão, o cenário onde ambienta a fotografia da modelo, é combinado com uma sala cenográfica, no primeiro plano encontra-se uma cama de madeira rústica, em um chão ladrilhado escuro, entre paredes brancas com quinas azuis. Saltam aos olhos a cortina de fuxico⁵⁵, com cores e estampas vibrantes, ao lado de uma parede repleta de quadros de fotografias.

As fotografias do mercado, o último eixo temático do Cantão e também analisado aqui, foram realizadas no mercado municipal da cidade, lugar que resguardava a colheita, pesca e ciranda, entre “frutas, legumes, temperos e cestos, [...] se misturam, inspirando

⁵⁵ Para Ana Carolina Medrado (2019), o fuxico é uma técnica artesanal, nordestina, a qual é marcada por costuras de retalhos circulares, os quais juntos formam diferentes objetos: bolsas, tapetes, no caso do Cantão, transformou-se em cortinas.

estampas cheias de vivacidade”, retratado nas figuras 101, 102, 103. Pelas fotografias do mercado, a paleta de cores predominante são os tons quentes e terrosos, entre cenários de comércios de frutas, cestos, doces e tendas; o mercado é lido aqui enquanto uma forma de consumo das populações sertanejas, em suas experiências citadinas, mas sobretudo como expressão social de convivência e trocas de saberes, experiências e sabores, tendo como referência o lugar do mercado, da feira, como lugares históricos, logo, lugares de memória.

Figura 101: Modelo de camisa estampada e saia branca

Figura 102: Modelo de vestido estampado azul marinho

Figura 103: Modelo de vestido estampado





Acervo pessoal do autor.

Fotografias de Lucas Bori

O cenário escolhido para parte do editorial do Cantão, foi o Mercado Municipal de Montes Claros, o qual, para Filomena Reis (2011), é apreendido enquanto um lugar de memória em virtude das tramas de sentimentos e sensações vividos e experienciados nele/através dele, é uma ambientação com representações e tensões políticas e sociais, entre elites e camadas populares. O Mercado, assume um lugar de confluência, e convivência social de atores sociais distintos, sendo um lugar responsável por construir a identidade dos montesclarenses, assim:

No Mercado Municipal verificamos a cultura, no seu sentido literal do cultivo da terra que gera determinados produtos, e como os mesmos revelam o modo de viver das pessoas que vivem nesse lugar, nessa cidade ou região. As relações sociais que refletem os conflitos, as tensões e a luta pela sobrevivência são visíveis nas histórias de vida das pessoas que vivem desse lugar. (Reis, 2011, p. 7-8);

Identificam-se estas tramas de produtos da terra, de formas de cultivar e viver a cidade, nas fotografias do Cantão, no Mercado, como na figura 101, onde a modelo aparece posando ao lado de jerimuns, em meio à bancos de madeira, tendas armadas, frutas como melancias e sacos de temperos, em um cenário com cores vibrantes. Enquanto na fotografia 102 existe uma profusão de cores, as fotografias escolhidas aqui para análise, contam com fundos mais terrosos, evidenciando outros tipos de produtos presentes no mercado, como os temperos da figura 102 e os cestos da 103. Em meio às

roupas vibrantes, como toda a coleção, foram combinadas em cenários também vibrantes, mas que não se tornaram conflitantes visualmente. As oposições apresentadas por Reis, são roupas de grife, roupas caras, voltadas para uma elite que consome peças da marca, combinadas com produtos “populares” como cestos, palhas e o próprio comércio de frutas, temperos e legumes em mercados municipais.

É na esteira da discussão sobre produtos, imagens, estéticas “populares” usadas por uma grife carioca, para compor seu universo visual, que este trabalho também aponta processos de apropriação para construir representações. Logo, à luz de Roger Chartier, em *À beira da falésia* (2003), a apropriação é aqui lida como fundamental para a História Cultural, pois a partir delas, mecanismos plurais, bem como responsáveis por pluralizar diferentes criações. Para tanto, segundo o historiador francês, a apropriação corresponde a “[...] uma história social dos usos e das interpretações” (p. 68).

Por usos e interpretações, insere-se este estudo, onde as apropriações voltam-se a sustentar complexidades, bem como construções de sentidos a partir de – neste caso – objetos, cenários, estéticas, lugares, e assim construir suas apropriações de algo, de alguém. Portanto, a partir de Chartier, concebe-se o processo de apropriação do Cantão na construção do editorial da coleção aqui analisada, através de escolhas estéticas populares – o mercado, a casa, a natureza – criando assim, um universo visual, estes cenários inicialmente não são concebidos como lugares de moda, por tratarem-se de espaços cotidianos, ao contrário por exemplo de cenários montados.

Entendendo aqui, que, inicialmente lugares como a casa, o mercado e a natureza, “não são lugares de moda”, entretanto, o Cantão apropriou-se destes, destaca-se ainda, o lugar assumido pelo mercado, sobretudo, tendo em vista a profusão de elementos populares presentes no espaço em questão. Admite-se então que a apropriação forma também modos de recepção, modos de consumo, modos de interpretação, a qual pode significar diferentes realidades, representações para quem as consome.

No caso do Cantão, esta representação dos sertões, foi elencada inicialmente como uma coleção de *prêt-à-porter*, disponível em lojas físicas, e virtuais, da grife, para ser consumida – no que aqui está sendo considerado como consumo – de forma efetiva, pois envolve o ato de consumir, adquirir, materialmente uma peça, e, não “apenas” o seu conceito simbólico, estético e visual. Assim como, é considerada como tal, por abusar de um caráter comercial, um maior apelo de mercado, e menor cunho artístico, como as de

alta costura. Contudo, pelo alinhar da escrita, identificou-se a pluralidade dos sertões, presentes neste caso de uma coleção de moda, que ainda que tivesse em alguns traços, se inspirado nos sertões do Nordeste, delineou outras atmosferas espaciais e estéticas para a sua coleção.

Logo, com base nas discussões que permearam o atual momento deste estudo, admite-se aqui, que o estudo sobre alta cultura e cultura popular, é um trabalho complexo que se dedica ao trato dos/com os/para os conceitos, logo, à luz de uma investigação historiográfica e sociológica, discutir-se-ão estes segmentos, relacionando-os diretamente com as produções de Moda nacional que tomaram como referencial conceitual os sertões-nordestinos ou não.

Por tratar-se de uma coleção de *prêt-à-porter*, a coleção do Cantão poderia ser considerada primordialmente, como uma produção de cultura popular, à luz das compreensões sobre esse conceito, a partir de Michel de Certeau (1995), o qual entende que a cultura popular é assim concebida após o negligenciamento, por uma negação de camadas letradas, partícipes de uma alta cultura em relação à cultura popular. Neste sentido, a cultura popular pode ser entendida como uma representação, sobre alguém, sobre algum espaço a partir de uma apropriação, de uma dominação de uma classe sob outra.

Na cultura popular, procura-se incansavelmente por um povo, uma busca que se esbarra na ameaça que o povo representa para os letrados, em exercícios de alteridade, entre o terrível, o exótico, o diferente. A cultura popular, estabelece então, relações entre o objeto e o método, onde o método de apropriação pelos letrados para se referirem à cultura popular ocorre de fora para dentro; é um exercício político, histórico e também discursivo ao passo que “[...] é no momento em que uma cultura não mais possui os meios de se defender que o etnólogo ou o arqueólogo aparece” (Certeau, 1995, p. 61).

É preciso então, entender as produções e representações – dos – populares enquanto manifestações diretas de suas culturas, não somente como releituras, arremedos, ou ainda considerá-las como folclóricas – entendendo o folclore como reunião de hábitos culturais considerados como pitorescos. O folclore, segundo Certeau dedicou-se a elaborar um mundo para as produções culturais, enquanto o autor de *Cultura no plural* entende que: “a cultura popular define-se, [...] como um patrimônio” (p.63), os folcloristas, teceram uma compreensão, acerca da cultura popular a qual corresponde à

concepções de natureza, ingenuidade, infância dos populares; e por crianças, precisavam ser resguardados.

Em uma ótica classista e até mesmo xenofóbica para fazer defeitos nas memórias, não se concebe aqui, que, produções rurais, sertanejas, são assim consideradas exclusivamente pelos lugares sociais de onde provêm. É também o folclorismo que na compreensão de Certeau, asserta o povo, transformando-o em uma criança que “[...] se adorna com os enfeites do exotismo” (p.64), em uma definição assertiva de povo, corresponde novamente à alteridade, uma alteridade marcada por traços depreciativos que diminuem “o povo”.

O trabalho com o popular, portanto, é aqui, assim como, em Certeau, um trabalho de representação, pois segundo ele, o popular é marcado pela sua própria morte, logo, o seu passado que não mais existe, pois, a cultura popular está materializada no outro, no outro lugar. Uma análise histórica, sobre produções ditas populares, inseridas em um espelho de opostos, como a realizada aqui, implica pensar que se trata também de um exercício assertivo para se referir ao popular, pois segundo Michel de Certeau é realizada por um trabalho histórico.

Outro trabalho que corrobora a compreensão do conceito de cultura popular, é o realizado por Roger Chartier em *“Cultura popular” revisitando conceito um historiográfico* (1992); em Chartier, o conceito de cultura popular é operacionalizado à luz da compreensão da oposição da (in)dependência da cultura popular, em relação à cultura letrada, sendo, portanto, dispositivos de classificação para as diferentes hierarquias sociais.

Em relação à Moda, é possível ainda estabelecer as discussões sobre cultura popular e alta cultura, à luz de Diana Crane (2011), sobre as classificações, a socióloga entende que estas também são insuficientes, para se pensar as culturas na contemporaneidade, não sendo mais possível enclausurar as representações culturais à estes conceitos, como em caixas fechadas, sem os intercâmbios culturais promovidos pela globalização. Segundo ela, “atualmente, a cultura é pluralista: muitos sistemas estéticos diferentes funcionam em cada forma cultural” (p.29); essa pluralidade, é percebida ao longo de todas estas coleções apresentadas, pelo capítulo, por meio de diferentes representações, de diferentes sertões- mais modernos, mais nordestinos- se percebe como a cultura não pode ser presa em classificações fixas.

À luz da teoria de Crane, acerca da divisão sobre alta cultura e cultura popular, indaga-se aqui, quais os critérios, para a definição do que se entende como cultura popular ou alta cultura; seriam as formas de fabricação, ou o público que consome e a quem se destina – neste caso – peças de roupas? Pelos intercâmbios culturais, entre as diferentes classes que consomem moda, entende-se fronteiras mais fluidas, menos estáticas para os consumos, visto que para a autora, as culturas encontram-se melhor categorizadas a partir dos ambientes onde são produzidas: no caso do Cantão, destinam-se suas peças às mulheres mais abastadas que consomem as roupas efetiva e simbolicamente pelas roupas adquiridas.

Essas culturas, também se fazem presentes através dos registros, os quais Crane categoriza em cultura midiática: a televisão, o cinema, algumas revistas; essa cultura é também fragmentada no que ela entende como “culturas midiáticas periféricas” a partir de representações como o rádio, a música popular; e cultura urbana: mais ampla, produzida por e para um público mais amplo.

Portanto, não é possível considerar que as diferenças entre alta cultura e cultura popular, sejam permeadas, assertadas, definidas, somente por meio do público a quem destina-se o consumo delas, visto que em virtude dos processos de globalização e intercâmbios culturais da/na contemporaneidade, estes (de)marcadores fixos não mais contemplam as culturas. A alta cultura, para Crane: “[...] tende a ser associada a contextos sociais específicos, aqueles relativamente inacessíveis às pessoas comuns, como museus, galerias de arte e orquestras sinfônicas” (2011, p. 38). Assim, insere-se novamente a compreensão que perpassa este capítulo, acerca de uma “alta costura brasileira”, não seria possível assim considerar, em virtude do público a quem é destinado e pelo público que a consome.

No alinhar das ideias bordadas e costuradas ao longo deste capítulo, admite-se inicialmente a pluralidade dos sertões, em diferentes segmentos da Moda nacional, entre passarelas que produzem um consumo- compreendido aqui enquanto- simbólico a partir da veiculação de ideias, signos e sentimentos de estilistas transformados em roupas por um desfile. Entre as araras do *prêt-à-porter* e do *fast fashion*, no consumo entendido aqui como efetivo, pois indivíduos- em determinada medida, mais ou menos- podem comprar a roupa em seu significado real e em sua esfera simbólica, operando o que se entende aqui à luz de Malcon Barnard (2003) como uma comunicação de moda.

Ainda assim, através desta discussão teórico-metodológica, assume-se aqui que o Cantão ao se apropriar de elementos estéticos e visuais para compor o seu sertão, e assim, comunicando mensagens de moda por meio das suas fotografias e roupas, assim o fez com base em processos de apropriação, de realidades populares; contudo, por tratar-se de uma grife de moda, carioca, voltada para segmentos específicos da sociedade, não é possível, conceber esta coleção como uma coleção de cultura popular, tendo em vista sobretudo os preços das peças.

3.3 Sertões outros, “sertões contemporâneos”

No decorrer das tramas representativas expostas ao longo deste capítulo, desde o seu *croqui*, se pensou na construção de um arquivo dos sertões na moda brasileira, em representar produções e coleções de moda, inspiradas nos sertões nordestinos. Neste sentido, era de extrema importância, se analisar e problematizar o lugar que a contemporaneidade, ocupa ao longo das leituras, e representações que estilistas realizaram acerca dos sertões, entendendo enquanto contemporaneidade, um tempo contemporâneo a si mesmo. Portanto, para se pensar a contemporaneidade, necessita-se que primordialmente se pense nesta, enquanto tempo que é constantemente presente ao longo do tempo, logo, a percepção em torno do contemporâneo, é baseada no questionamento básico: “contemporâneo a que?”, “contemporâneo a quem?”.

Assim, a premissa básica deste trabalho, orbita em torno da concepção primordial, de que os sertões nordestinos, aos seus modos, eram contemporâneos ao presente – independentemente da temporalidade de que se escreva, se pense, se estude – no caso da moda, como apresentado na introdução deste estudo, era contemporâneo pelos usos e arremedos que fazia, em relação às tendências internacionais, ou ainda, quando era apropriado por agentes culturais, e transformado em roupa. Aqui, se avança, ao pensar que a contemporaneidade deste espaço se desenrola na história, ao contrário do que se imagina, sobre um espaço: “sem rádio sem notícia da terra civilizada” (Gonzaga, 1956). É também contemporâneo, quando acompanhou as modernizações: a chegada da luz elétrica, a água encanada, bem como dos veículos de informação que aproximavam estes sertões “isolados” dos processos vivenciados pelo Brasil, neste caso, os jornais, o rádio, a televisão.

Entendendo a contemporaneidade a que esta trama se desenrola e é costurada, se admite aqui a necessidade de analisar, problematizar e sobretudo apresentar a contemporaneidade dos sertões nordestinos nas passarelas nacionais. Portanto, neste

momento da escritura da dissertação, se elenca a coleção de vestuário da marca Santa Resistência, intitulada *Paixão segundo Catulo*, desfilada na 56ª edição da SPFW, em novembro de 2023. Por esta coleção, uma série de imagens sobreviventes foi agenciada, na construção visual da *designer* baiana, Mônica Sampaio.

Portanto, dois conceitos primordiais assumem a predominância neste momento do desfile que se apresenta: o conceito de “contemporâneo”, à luz da teoria do filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), e o de “sertões contemporâneos”, agenciado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2019). Marcados por aproximações e diferenças, aquele operacionaliza o conceito de contemporâneo, descosturado a um recorte espacial bem definido, entendendo primordialmente o contemporâneo, pela sua temporalidade efêmera. Este por sua vez, trata o contemporâneo, instaurando uma nova ordem temporal, para os sertões nordestinos; visto que, em um imaginário nacional, os sertões do Nordeste, em nada são contemporâneos, às avessas, são arcaicos, atrasados, passados.

Segundo a teoria de Agamben, o contemporâneo, antes de ser compreendido como conceito, carece de ser compreendido como relação discursiva, baseado fortemente em uma ordem temporal, questionando-se primordialmente acerca da contemporaneidade, como ponto de referência: “contemporâneo ao que?” “Contemporâneo a quem?”. Por contemporâneo então, inicialmente, infere-se que: “pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual” (Agamben, 2009, p. 58).

Assim, o contemporâneo enquanto operação discursiva, é também uma relação de distanciamento espacial com o que se considera como tal; está, portanto, em descompasso temporal constante, em relação ao objeto de que se questiona acerca da sua contemporaneidade – neste caso, a moda – essencialmente, o contemporâneo é então, uma diacronia. Portanto, o contemporâneo se faz pela distância e aproximação: “[...], portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este, e ao mesmo tempo dele toma distância”. (Agamben, 2009, p. 59).

Fortemente relacionado com o tempo, contemporâneo, é aquele que deste se distancia, ao passo que se aproxima, não se deixando vislumbrar pelas luzes do seu tempo, entendendo as trevas que este é dotado. Percebendo não somente as benesses, mas principalmente os traços inebriantes do seu presente, logo, o seu contemporâneo. Corresponde ainda, à uma distância temporal, onde o contemporâneo não chegou, mas já passou, logo, seu tempo escapa das mãos de quem tenta enclausurar.

Para tanto, o enfoque na proposição de Agamben sobre o contemporâneo, reside na materialização deste tempo, no mundo da moda. A moda, enquanto sistema marcado pela efemeridade das tendências, como exposto neste trabalho ao longo da introdução e do primeiro capítulo, se refere à constante atualização das tendências estéticas, onde novos padrões e estilos são emergidos a cada temporada. Marcada por um tempo cíclico, e constantemente atualizado a si mesma, a moda pode ser considerada como a materialização do conceito de contemporâneo.

No caso da moda, o contemporâneo se materializa pela descontinuidade temporal, entre o estar e não estar na moda, a partir das inovações estéticas e novidades de tendências. Assim, tentar atribuir um tempo para a moda, um tempo como aponta Agamben, cronológico, é um esforço sem sucesso, visto que, a concepção de “agora” na moda, não é dominada ou apreendida por nenhum dos seus agentes. Assim, o agora da moda, não se encontra dominado pelo estilista que desenha a roupa, pelos costureiros que produzem, ou pelas modelos que usam.

Deste modo, o contemporâneo se materializa na moda, a partir da apropriação do seu tempo, atualizado e desatualizado constantemente, neste sentido: “o tempo da moda, está constitutivamente adiantado a si mesmo, e exatamente por isso, também sempre atrasado, tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um “ainda não” e um “não mais”” (Agamben, 2009, p. 67). Este descompasso temporal, entre o novo que rapidamente se torna velho, pelas tendências ressuscitadas no mundo da moda apontam para a sua contemporaneidade em descompasso temporal.

É contemporânea, por não conseguir ter um tempo apreendido por nenhum agente, ou interlocutor que tente apreender um tempo específico para a moda, logo, o seu agora, o seu “estar na moda” é logo esvaziado rapidamente, por quem enuncia, assim como, rompe com o passado, o presente e o futuro as noções temporais mais básicas. Rompe, por instaurar para uma temporada futura, elementos de temporadas passadas, referências estéticas de outro tempo.

A partir do exposto até aqui sobre o contemporâneo, é importante concebê-lo como tempo volátil, sobretudo no caso da moda, visto que, é inapreensível por qualquer que seja, o sujeito. Em relação às coleções de moda analisadas neste momento da dissertação, pode-se dizer que o contemporâneo se fez essencialmente presente nas duas: no caso do Cantão, por reviver visualidades, espaços e histórias de um passado sertanejo e mineiro na confecção de sua produção; a da Santa Resistência, por sua vez, traz imagens sobreviventes para representar um sertão em atualização, com temas e estéticas passadas.

Para tanto, tomando como ponto de partida, as coleções inspiradas nos sertões, mais próximas à contemporaneidade deste estudo, operacionaliza-se aqui a análise historiográfica do conceito de sertões contemporâneos, teorizado por Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2019), ao analisar transformações temporais dos interiores do Nordeste.

Por sertões contemporâneos, aqui não se aplica diretamente o conceito “clássico” teorizado por Albuquerque Júnior (2019), para se referir à coleção da Santa Resistência, visto que, para o historiador em questão, os sertões contemporâneos podem ser entendidos enquanto um espaço que abrange populações que não mais se dizem atrasadas, mas que estão também inseridas na atualidade, na contemporaneidade. Assim, pode-se dizer na esteira do pensamento deste autor, que:

Se os sertões são contemporâneos é porque, dentre outras coisas, grande parte de sua gente hoje é urbana, citadina, e mesmo aqueles que vivem no campo reivindicam e desejam o modo urbano de viver, querem as mesmas comodidades e confortos da vida urbana, querem ter os mesmos direitos dos habitantes das cidades, querem também se sentir contemporâneos ao, por exemplo, terem direito à energia elétrica, eletrodomésticos e acesso à água encanada, venha ela de cisternas ou de adutoras, querem ter acesso ao esgoto como as populações citadinas têm ou pelo menos também deveriam ter. Querem substituir o atávico jumento ou o velho burro de carroça pela motocicleta e pelo automóvel. Querem ter direito a estradas asfaltadas e casas de alvenaria, com todos os apetrechos de uma casa de cidade. (p. 49).

Portanto, à luz da teoria tecida por Albuquerque Júnior, acerca dos sertões contemporâneos, admite-se aqui, que na contemporaneidade à escritura desta trama, não mais faz sentido que os sertões ainda sejam representados enquanto espaços áridos. Não mais faz sentido que os signos e sujeitos históricos que apresentem, e representem este espaço, continuem calcados em representações antigas e arcaicas, sobretudo pelas máquinas do sistema da moda, que costuram e produzem sentidos e significados a partir de produções e coleções. A manutenção destes sertões áridos, que reinam sobre os sertões contemporâneos, é uma estratégia de poder, um dispositivo que asserta corpos, imagens, e espaços para a perpetuação de identidades que “resistem” ao tempo, mas que hoje não mais contemplam os sertões, contemporâneos.

Assim, a coleção da marca Santa Resistência, *Paixão segundo Catulo*, foi fortemente inspirada na poesia do maranhense Catulo da Paixão Cearense⁵⁶, mais

⁵⁶ Uliana Ferlim (2010) concebe Catulo da Paixão Cearense (1866-1946), como artista popular, que representava nacionalmente – no Rio de Janeiro do fim do século XIX e início do XX –, o homem sertanejo, suas vivências e formas de viver nos interiores do Nordeste, em uma obra que inicialmente se destinava aos sertanejos, mas que ao fim da sua vida, eram representações direcionadas ao público erudito. Ainda que fosse maranhense, Catulo tinha no “sobrenome” o estado do Ceará, “apelido” que o seu pai adotou como sobrenome para si e para sua família; na então capital Federal, Catulo transitava entre homens letrados e

precisamente na canção *Luar do Sertão*, composição de 1914, mas que ainda na contemporaneidade à tessitura deste trabalho ressoa, como parte de uma identidade. O luar do sertão, chegou a servir como estampa da coleção desenhada por Mônica Sampaio; a coleção aqui analisada, foi construída em 50 *looks*, fragmentados em 5 sequências, como as de Ventura e Herchcovitch. As cores predominantes na coleção, foram os tons terrosos – uma paleta já usual em produções anteriores – com destaque para os amarelos, ocre, caramelo, pretos e brancos; entretanto, um diferencial nesta produção, é a sequência confeccionada em azul, a qual remete diretamente ao céu deste luar sertanejo.

Em virtude da extensão da coleção, neste momento da dissertação, ao contrário das coleções anteriores, onde a maioria das peças das coleções foi analisada, aqui, dar-se-á preferência para um número reduzido de *looks*, e suas simbologias, áridas e menos contemporâneas – se é que foi possível falar em contemporaneidade nas coleções anteriores a partir das representações sertanejas – (figuras 104-106).

Figura 104: Camisa masculina bordada com trio de forró

Figura 105: Camisa masculina bordada com paisagem árida

Figura 106: Modelo cangaceira

eruditos, o que permitia que a sua produção musical transitasse em ciclos sociais mais abastados e distantes de seu universo de origem. Sua produção de maior relevância é o poema – e, posteriormente, transformado em música por João Pernambucano -, *Luar do Sertão*, o qual serviu de inspiração para a coleção da marca Santa Resistência, canção imbricada de sentimentos de saudade do sertão, por quem a escreveu.



Fotografias de Marcelo Soubhia, 2023.

Disponíveis em:

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/moda/verao-24/santa-resistencia/santa-resistencia-4/?i=4>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/moda/verao-24/santa-resistencia/santa-resistencia-4/?i=6>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/moda/verao-24/santa-resistencia/santa-resistencia-4/?i=13>.

(respectivamente).

Acesso em 23 de nov de 2023 às 09:00.

A sequência dos tons telúricos, em nada são contemporâneos ao período que a coleção foi apresentada na passarela do SPFW; em uma sociedade marcada pelos avanços tecnológicos, pelos usos de inteligências artificiais, e profusão de novas identidades,

novos demarcadores de gênero e sexualidade, a coleção em nada contribui para uma novidade, uma inovação estética apresentar na maior passarela do país, e a quinta maior do mundo, um desfile onde camisas como da fotografia 104, são bordadas com sertanejos de chapéus enormes, e corpos esqueléticos, raquíticos, que mais remetem ao clássico *Os retirantes* (1944) de Candido Portinari, do que corpos sertanejos contemporâneos.

Esta coleção produzida por uma *desinger* baiana, ressalta concepções de fora dos sertões para dentro, próxima das apropriações dos outros estilistas elucidados neste trabalho; por paisagens áridas marcadas por sol escaldante, que como imagem sobrevivente, é combinado com um cacto e o carcará, elementos presentes nos bordados da camisa de linho da fotografia 105. Segundo o perfil da marca no Instagram, a paleta de cor desta sequência, é marcada por: “[...] tons terrosos que simboliza a aridez do Sertão, contado em verso e prosa na Obra de Catulo”, “[...] com o Mandacaru, o Carcará, pássaro símbolo do Sertão Nordestino e o sol escaldante do Ceará, Estados onde viveu e que foi inspiração para suas maiores obras”.

Entre as representações, assim dos sertões nas produções de moda nacional, a Santa Resistência também reapresentou o cangaço em sua coleção; não seria aqui, este repertório visual, entendido como um cangaço revisitado, um cangaço relido, em virtude da recorrência e desatualização estética deste imaginário visual pelas coleções de moda, como na figura 106. Os recortes a laser evocam uma continuidade, não apresentam o princípio fundamental da moda: o novo; ainda que o chapéu da modelo, seja extravagante no tamanho, e o seu manto revele partes do seu corpo, à mostra, nu; é desfilada, desafia normas estéticas vigentes no universo do cangaço, mas na contemporaneidade, não apresenta novidades estéticas, ou novas identidades para os sertões nordestinos.

Na sequência de estampados em amarelos, pretos e brancos, a marca apresentou modelos masculinos e femininos, inspirados nas xilogravuras, representações de um gênero literário sertanejo, presentes nas figuras (107-109). Através das fotografias do desfile, as estampas apresentam o cacto como símbolo identitário para o sertão do Nordeste brasileiro, bem como, a *designer* elencou novamente signos do cangaço, como na “gola” e barra da bata, usada pelo do modelo da fotografia 69, como estrelas de 8 pontas, cruzes, e flores de lótus: elementos presentes nas indumentárias dos cangaceiros, sobretudo nos chapéus.

Figura 107: Vestido listrado preto e branco

Figura 108: Bata estampada de cactos

Figura 109: Macacão masculino



Fotografias de Marcelo Soubhia, 2023.

Disponíveis em:

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/moda/verao-24/santa-resistencia/santa-resistencia-4/?i=16>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/moda/verao-24/santa-resistencia/santa-resistencia-4/?i=21>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/moda/verao-24/santa-resistencia/santa-resistencia-4/?i=25>.

(respectivamente).

Acesso em 23 de nov de 2023 às 10:00.

Sendo a canção “Luar do sertão” uma produção sonora que produz imagens, estas também foram representadas na coleção da Santa Resistência (figuras 107-109), a paisagem que serviu de estampa para vestidos, saias, camisas e calças, foi desenhada, segundo a reportagem da revista *Marie Claire*, pela artista cearense Drawxi. Em uma paleta de cores dominada por azul cobalto e ocre, a ilustradora compôs uma estética rural para representar um espaço que na contemporaneidade, muito é, urbano.

Assim, o chão de terra batida, chão de terra avermelhada, povoado por casas rústicas, de taipa, evoca uma paisagem rural, com poucos elementos urbanos, ou até mesmo, de poucas intervenções humanas em um contexto essencialmente agrário: cactos, carcarás, galinhas, lua, estrelas, palmeiras. Uma paisagem despovoada, com a tímida presença de residências rústicas, simples, sem muita complexidade arquitetônica, de poucas portas e janelas. Neste sentido, esta representação de um sertão deserto, rememora às primeiras concepções de sertão: um vazio geográfico, um espaço em demarcação exterior, onde é cada vez mais empurrado para o distante, para o vazio, empurrado para o não lugar.

Figura 110: Modelo masculino Luar do sertão Santa Resistência

Figura 111: Vestido de alça Luar do sertão Santa Resistência

Figura 112: Vestido feminino Luar do sertão Santa Resistência



Fotografias de Marcelo Soubhia, 2023.

Disponíveis em:

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/moda/verao-24/santa-resistencia/santa-resistencia-4/?i=40>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/moda/verao-24/santa-resistencia/santa-resistencia-4/?i=43>,

<https://ffw.uol.com.br/desfiles/moda/verao-24/santa-resistencia/santa-resistencia-4/?i=37>.

(respectivamente).

Acesso em 24 de nov de 2023 às 08:00.

Os estereótipos passados, do passado, foram representados ainda nesta produção a partir dos festejos juninos, representados por varais de bandeirolas laranjas e *off white*,

apontam para uma sonoridade, um sertão aluarado que nas noites de junho, reúne nos alpendres das casas, sanfonas, triângulos e zabumbas para as comemorações das colheitas do milho. Onde, nas palavras de Albuquerque Júnior (2011), seria o baião a sonoridade que representaria o Nordeste, que representaria também os seus sertões, em virtude das letras das canções, que ressaltavam a saudade da terra deixada pelo homem do Nordeste que migrou para o Sudeste em busca de trabalho.

À luz da exposição da coleção *Paixão Segundo Catulo*, as leituras aqui realizadas, calcadas na teorização do conceito de sertões contemporâneos, encontram espaço para as críticas tecidas acerca das visualidades construídas e apresentadas na construção da coleção em questão. Neste sentido, sendo os sertões nordestinos, espaços que são contemporâneos, logo, consomem moda e produzem também moda⁵⁷, sem necessariamente estereotiparem os sertões.

Em vista da contemporaneidade a que esta trama é escrita, se considera, no mínimo, anacrônico que ainda neste tempo, representar os sertões – neste caso, do poeta Catulo da Paixão – pelos signos da aridez, do cangaço e, sobretudo, do passado, respondam à uma identidade, respondam à uma contemporaneidade; visto que produz identificação entre sertanejos, nordestinos e brasileiros que semiótica e culturalmente, consomem estes signos.

Portanto, estes sertões contemporâneos encontram respaldo em sertanejos também contemporâneos, que através destas representações, por eles se identifiquem, mas sobretudo, por eles se legitimem e validem as produções culturais – neste caso, produções de moda – que com base nesta visualidade, formem suas histórias, e por estes, sejam representados. Esta coleção, mas as outras que subsidiaram as passarelas nacionais, que encontraram nos sertões cangaceiros, seus arquivos, mas sobretudo, elegeram somente uma face dos sertões para a representação.

É o sertão do cangaço, que produz identificação, mas sobretudo, produz identidade; sendo o cangaço um tema regional, estas produções de moda, ao serem contemporâneas, para a representação dos sertões, em nada o são, por ainda se basearem e influenciarem exclusivamente por este universo. Um universo que pelo exposto, não se

⁵⁷ Por produções sertanejas contemporâneas, se destacam marcas de moda nascidas nos sertões, e que também participam de eventos de moda como o SPFW, sendo a marca potiguar DePedro, uma representação contemporânea, e não estereotipada de uma leitura para os sertões, para o Nordeste. Em sua última coleção, por exemplo, que teve como o tempo como inspiração, o designer natural do sertão do Rio Grande do Norte, apresentou na passarela modelos nada estereotipados, longe de cangaceiros e cactos, com modelagens contemporâneas; evidenciando as novas e contemporâneas, leituras empenhadas acerca do Nordeste e dos seus sertões.

esgotou, e que recorrentemente é desfilado nas produções de moda nacional; critica-se aqui a permanência destes sertões, por marcas de maior ou menor alcance, em eventos de moda brasileiro em diferentes polos – neste caso, o enfoque foi para os eventos sudestinos, sobretudo o SPFW.

Logo, ainda na contemporaneidade, estas imagens, são produções inesgotáveis, este sertão árido e cangaceiro, é apreendido então, como um arquivo, um museu a céu aberto, onde as visualidades enquanto produtos de estereótipos, reafirmam estes ideais do cangaço, da rusticidade, da masculinidade dominante, de uma paisagem dominada por cactos e homens esqueléticos. São estes referenciais estéticos, que não somente são comercializados como símbolos de um espaço que se transforma, como produz identificação entre os que formam este.

São deste modo, imagens sobreviventes, que ressuscitam constantemente, e que persistem em significar os sertões nordestinos. Assim, o debate sobre as imagens sobreviventes, é também uma discussão cara a este estudo, visto que, ao longo da historicização e análise das representações sertanejas na moda brasileira, sua face árida e cangaceira, sobressaiu. Desta forma, os estudos de Georges Didi-Huberman (2013), corrobora na compreensão para a recorrência destas representações sertanejas na moda.

Acerca destas, Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente: história da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, infere que uma imagem é dotada de camadas, sendo a mais profunda de todas elas, a sobrevivente, marcada por uma série constante de repetições. Assim, por se tratarem de imagens sobreviventes, os símbolos, recorrentes fortemente nestas, pertencem ao passado, a um tempo passado, entretanto, retornam constantemente ao presente, correspondendo às imagens antigas.

Logo, podem ser consideradas como anacrônicas visto que no presente – ou como discutido neste capítulo – ou na contemporaneidade, estas ressuscitam de um passado específico, para simbolizar, sinalizar representações contemporâneas ao tempo em que se estão reproduzindo e veiculando estas imagens. Como mencionado anteriormente acerca das camadas, Didi-Huberman analisa três camadas de uma imagem na configuração desta, até atingir uma quarta, neste caso, o sintoma: a primeira delas, ou a primária corresponde à dimensão figurativa de uma imagem, onde rapidamente são identificados os traços que formam esta imagem. Na segunda camada, encontra-se os significados culturais que esta imagem apresenta, logo, corresponde mais à uma dimensão simbólica, onde os signos são levantados. A terceira por sua vez, se refere ao inconsciente, às representações dos elementos que esta imagem se refere.

No caso de imagens da moda, que se basearam nos sertões, esta discussão é cara para compreender os processos e camadas das imagens em questão. Tendo em vista os modelos expostos ao longo dos três capítulos, mas, mais precisamente ao longo deste se percebe que novamente a imagem sobrevivente destes sertões nordestinos, são imagens do cangaço, da seca e da aridez. Ainda que se trate de uma coleção contemporânea ao tempo que se escreve esta dissertação, como é o caso da coleção *Paixão segundo Catulo*, é carregada de simbolismos que atrasam os sertões, e os perpetuam no passado, ainda que sejam representados em 2023.

Neste sentido, as camadas de imagens, encontram-se primeiramente os elementos sertanejos do cacto, do cangaço, de festejos juninos, como representados nas fotografias de moda da coleção da Santa Resistência. A segunda, por sua vez, no campo simbólico dos significados, acarreta a possibilidade de significados e significantes em relação às peças e a construção da narrativa veiculada à estas, que mediante os cenários, podem corresponder a diferentes expressões. A última camada, correspondente às representações, é lida à luz dos elementos que constituíram as roupas, estas representações, são também estereótipos, de uma região distante da criadora da coleção, logo, imagens arcaicas e desatualizadas.

Com base nestas camadas, se percebe então que os sertões materializados nas roupas desta coleção, foram sertões de estereótipos, já amplamente conhecidos e revisitados por outros segmentos da cultura brasileira, da cultura sertaneja e das culturas nordestinas. Para tanto, ao realizar o exercício arqueológico de escavar as camadas de uma imagem, ou neste caso, de uma série de imagens, se identificamos seus significados antigos, que no caso da moda, em nada se preocuparam em atualizar repertórios estéticos e visuais; ao contrário, reafirmaram aspectos ultrapassados.

Neste sentido, o capítulo encerra as suas discussões indagando a si próprio, bem como o leitor, que representações contemporâneas dos sertões nordestinos, é possível inventar? Se estas, ainda são calcadas na estética árida e cangaceira, um dia não serão mais capazes de abarcar a complexidade e pluralidade estética dos sertões do Nordeste, e assim estourarem as bolhas regionais, e regionalistas, com outras identidades?

RETOQUES FINAIS, COMO SE FOSSEM UMA CONCLUSÃO

O sertão é do tamanho do mundo.

(Guimarães Rosa, 1956, p. 62)

Pelas páginas que antecederam estas, que se desenrolam a partir daqui a combinação destas e daquelas, recai sob a epígrafe que abre as discussões do final deste estudo: “o sertão é do tamanho do mundo”, logo, está em toda a parte. Sejam pulverizados entre os “rincões” do Nordeste, ou entre as Minas Gerais, por esta dissertação, se apreendeu a pluralidade sobre os sertões brasileiros, a pluralidade individualizada de – parte de – suas estéticas; portanto, plurais como os seus domínios espaciais, os estudos sobre os sertões, são também múltiplos em virtude de suas condições infindas de análise, as quais aqui, foram recortadas ao mundo da moda, e suas visualidades.

As problemáticas apresentadas, nortearam o tecido que aqui se costura, apresentando que tais referências, atravessam diretamente agentes culturais nordestinos, como o caso de Edilberto Sousa, inserido no que Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011) entende como “discurso da estereotipia”, um discurso assertivo de poder, que norteia relações referentes ao Nordeste, e aos seus sertões, um discurso que atravessa diretamente os nordestinos e sertanejos, que ainda na contemporaneidade ao tempo que esta trama é confeccionada, se identificam com imagens e textos que enclausuram o Nordeste e os sertões em lugares atrasados, áridos, lugares “fora de/da moda”.

Portanto, interessou neste trabalho, pensado como um tecido historiográfico, mas também como uma passarela que desfila produções, imagens e significados acerca de um espaço e suas imagens, elencar e discutir uma recorrência visual imagética, como cangaceiros, cactos, paisagens duras, retorcidas, na composição de coleções de moda. Imagens estas que foram produzidas com base em produções literárias, sobretudo durante os anos 1930, mas que sobrevivem ainda na contemporaneidade, sobrevivem na moda, logo, são imagens sobreviventes, desatualizadas, para marcar sertões atualizados, sertões em atualizações. Logo, pela pesquisa aqui realizada, a qual elucida produções acerca dos sertões na Moda, se identificou a recorrência do cangaço como arquivo visual para estilistas brasileiros; o cangaço que define então, uma realidade, uma visibilidade, uma estética, e principalmente uma identidade: para o Nordeste, para os sertões, para o Brasil, para a moda brasileira.

Ao se analisar as representações dos sertões na moda brasileira, ao longo do tempo, não se pretendeu aqui fazer uma “História da longa duração”, visto que, pela temporalidade deste estudo, seria inviável, ou mesmo, esvaziaria os sentidos fulcrais de análise e crítica acerca de produções nacionais referentes aos sertões – em sua maioria, nordestinos. Em contrapartida, uma das justificativas primordiais, ancorada na crítica aos padrões hegemônicos e imagens sobreviventes sobre estes, também se esvaziaria, sem uma análise progressiva no decurso deste estudo historiográfico, e da própria História da moda brasileira.

Para tanto, como exercício da História Cultural, base teórica de fundamentação desta dissertação, buscou-se em uma produção de moda, contemporânea ao tempo que se escreve, encontrar os pontos de costura em comum, com representações anteriores à esta. De antemão, adianta-se ao leitor, a pungente presença dos sertões nordestinos pelas tramas da moda brasileira, desde a sua invenção nos anos 1960; costura-se ainda, a crítica primordial elaborada nas páginas da dissertação, aos estilistas que do sertão, se apropriaram para as suas criações de moda: sendo a moda o sistema “feérico da aparência”⁵⁸ e do parecer, marcado pelas transformações estéticas constantes e efêmeras, quando estilistas brasileiros se apropriaram dos sertões, somente a estética do cangaço era evocada, como sinônimo direto dos espaços sertanejos.

Logo, para a operacionalização crítica sobre os sertões nas tramas da moda brasileira, dos seus primórdios à contemporaneidade, três conceitos basilares serviram para a principal costura desta dissertação: sertão, moda e representação. Inserida em uma escala interdisciplinar, pela História, Teoria de Moda e Sociologia, esta dissertação se construiu costurando estes. Para tanto, as interpretações críticas e problematizadoras dos sertões enquanto espaços estereotipados por estilistas, foram possíveis pela relação entre os conceitos, identificando a historicidade, as raízes visuais, históricas e culturais para a demarcação estética dos signos sertanejos, nas roupas e nas coleções.

Assim, essas combinações conceituais, abordagens clássicas e contemporâneas se imbricaram nestas análises aqui propostas; por sertão, concebem-se as teorias mais tradicionais, com roupagens novas e inovadoras, ao se tomar análises opostas às já conhecidas quando se teorizam sobre sertões nordestinos. Ao se trabalhar com conceitos costumeiros sobre os sertões, as concepções de Janaína Amado (1995) foram estruturais,

⁵⁸ Lipovetsky, 1987, p. 22.

nas suas definições sobre os espaços em questão; uma produção como a de Amado, não se esgota facilmente, ainda que quase beire os trinta anos de sua publicação inicial, *Sertão, região, nação*, se mantém fornecendo bases sólidas para os estudos sobre a História e uma produção historiográfica referentes aos sertões nordestinos.

Combinado à definição da autora, a qual aborda o conceito de “sertão” como construção histórica e moderna, ao longo do processo de tomada e saque de terras ameríndias, e atuais, brasileiras, advindo de *desertão*, sertão correspondia à alteridade dos colonizadores para os espaços, a eles, outros. Marcados pelas léguas tiranas entre colônia e metrópole, os sertões na sua gênese, eram espalhados, como reis desgarradas, entre África, Américas e Ásia. Entretanto, foram as faces sertanejas apropriadas pelo regionalismo nordestino, ao longo do processo de invenção do atual Nordeste, que a palavra foi importante para as análises aqui empenhadas.

Sobre o processo de captura do sertão pelo regionalismo, foi importante entender as formações de camadas discursivas e imagéticas, as quais sustentaram, e sustentam representações que motivaram produções de moda ancoradas neste espaço múltiplo, mas singularizado. Portanto, aproximando-se de Michel de Certeau na sua proposição de uma operação historiográfica aos conceitos e às práticas, se realizou uma investigação das faixas de visualidades estéticas acerca destes espaços nas tramas da Moda nacional. Por sertão nordestino, deste modo, importou conhecer as obras sucessivas de Antônio Carlos Moraes (2003), e Albuquerque Júnior (2011, 2016, 2019).

Ainda que díspares nas análises, aquele sobre uma categoria “puramente” espacial, marcado pelo outro geográfico, em uma oposição ao litoral; este, sobre múltiplas abordagens sobre o espaço em questão: visualidades, pelas fotografias onde diferentes sujeitos conceberam os sertões do Nordeste, pautados em sua perspectiva árida, somente árida; o sertão como museu a céu aberto, como arquivo de imagens e referências estéticas para diferentes agentes culturais se apropriarem deste; e finalmente, os sertões contemporâneos, que pela aproximação conceitual tecida no início do estudo em questão, revelava outros sertões, novos, sertões da contemporaneidade, que no exercício político de contestar estereótipos, e criticar realidades já postuladas e concebidas como verdades absolutas, se teceu, tece, e que para uma historiografia realizada a partir desta dissertação, continuará a se tecer.

Pela operação historiográfica em relação aos conceitos de moda, e sertão, se verificou uma proximidade temporal entre estes, visto que ambos, são produtos de um tempo histórico, produtos da Modernidade dos séculos XIV-XVI. Logo, conceitos aparentemente tão dispares, de temporalidades tão opostas, são também bem demarcadas, aquele pelo atraso da rusticidade artesanal, este, pelo avanço temporal e a contemporaneidade latente a si mesmo; se costuraram conjuntamente para endossar as discussões aqui propostas. Neste sentido, o trabalho, por moda, concebeu inicialmente como sistema marcado pela tríade de vestuários, baseado nas proposições de Roland Barthes (1979), o qual, pela Semiótica, esta, também se configurou como parte das metodologias aqui empenhadas.

Entretanto, tratando-se de moda, este trabalho, com a carga crítica e problematizadora das visualidades, aqui consideradas estereotipadas, em coleções para se referirem aos sertões, somente a sua História seria insuficiente para o que se objetivou aqui: a crítica aos “padrões” e repetições estéticos dos sertões cangaceiros na Moda brasileira. Portanto, como um *patchwork*, este trabalho ganhou pontos de costura de outras áreas na confecção deste que aqui é concebido como grande tecido.

Contudo, importava apreender ainda a Moda nos/dos Trópicos, compreendida como investida do setor têxtil industrial, a moda brasileira é produto dos anos 1960, como iniciativa privada de constituir uma identidade brasileira por meio dos tecidos e estampadas produzidos aqui. Logo, em uma *historicização* pelos jornais da época, se verificou o interesse de empresários em desenharem aos seus moldes, uma moda baseada em estampas tropicais e temas nacionais, como o café, os sertões, a exuberância da fauna e da flora, produzindo deste modo, representações de um país, estampadas em tecidos que virariam a se tornar roupas, da moda da época.

Pelas análises aqui empreendidas, se criticou o sistema da moda, ao tomar os sertões nordestinos como mote, arquivo de inspiração e representação, ancorados na repetição estética e pouca inovação de repertório. Neste sentido, se buscou, tomando como base, as coleções de moda, desde os anos 1960, responder à problemática inicial e primordial desta dissertação: por que quando apropriados, por estilistas – nordestinos ou não – os sertões brasileiros, em sua maior expressão, foram apresentados, representados, e reapresentados, entre araras e passarelas, por signos clássicos, demarcadores das secas, do cangaço, de tipos regionais como vaqueiros, simbolizando assim, uma visualidade

árida para estes espaços? Se verificou, em um estudo pelas discursivas e imagéticas, que estas representações na moda, em tese, deveriam homenagear uma região, homenagear um povo; entretanto, estas “homenagens” e “exaltações” produziram, a partir das análises, uma manutenção de estereótipos para a demarcação de um espaço plural e em constante transformação.

Evidentemente, que, ao longo dos anos 1960-70, era compreensível que, sujeitos históricos como o artista Aldemir Martins, e a estilista Zuzu Angel, ao representarem os sertões, se valessem de um arquivo de imagens do cangaço e de uma predominância árida, pelos cactos, couro; produzindo, diretamente ou não, discursos sobre um espaço, haja vista que, a moda, é uma linguagem, uma forma de comunicação, de narração, uma narrativa. Assim, ao veicular imagens dos cangaceiros para apresentar uma moda que se desenhava, como fruto de uma identidade nacional, percebeu-se que a interpretação destes sujeitos, perpassava as noções estereotipadas, de valentia, macheza, virilidade, de masculinidade, onde os sertões, eram dominados essencialmente por homens⁵⁹.

Em um proposital salto temporal, do fim do século XX para início do XXI, as proposições críticas analisaram as coleções de Arnaldo Ventura (2012), Alexandre Herchcovitch (2014) e Helô Rocha (2016) pelo viés do gênero, em uma composição masculina e feminina, masculina, e feminina (respectivamente) permitiu analisar os cortes das peças nas coleções em questão, desfiladas entre passarelas sudestinas de eventos de moda nacional, como o São Paulo Fashion Week e a Casa de Criadores. Em ambas as produções, a gramática visual do cangaço predominou; ainda que os cortes das peças fossem contemporâneos às modas de seus respectivos anos, as referências das coleções, foram o cangaço.

Neste sentido, ainda que os sertões fossem concebidos, como territórios marcados pela masculinidade, as coleções trouxeram também as faces femininas para estes. As considerações sobre a formação do gênero nestas produções de moda, versaram sobre os cortes das peças, as cores, e os adereços; por meio de uma análise cromática e dos materiais, se verificou a formação do feminino entre tecidos mais fluidos como seda e organza, com cores em pastel, como rosa, azul, violeta, salmão, amarelo, branco; peças combinadas a acessórios minimalistas, que traziam delicadeza aos *looks*. No caso das

⁵⁹ Ainda que os modelos desenhados por Martins e Angel, fossem femininos, a veiculação destes repertórios e destes imaginários, aponta para uma dominação masculina, onde a predominância do homem se sobressaía em relação às mulheres do sertão.

peças as masculinas, a masculinidade destas se constituía por tecidos sóbrios, como lãs, cashemiras, aplicações e acessórios em couro, em uma predominância de tons também sóbrios, com peças em preto, cinza, branco.

Estas apresentaram um panorama das coleções de moda, em uma breve síntese, dos sertões nas passarelas nacionais; a delimitação destas representações, se justificou por dois fatores: o primeiro deles, se relaciona com o interesse desta dissertação, em compreender e problematizar os usos de determinados símbolos na construção de coleções de moda nacional, que tiveram os sertões cangaceiros como repertórios; afastando-se de um desfile de coleções alternadas ao longo do tempo, onde referências ao cangaço se sucediam ao longo do tempo. A segunda razão, é justificada, pela ausência de fontes para a possibilidade de realização da primeira, tendo em vista que muitos registros das coleções mapeadas aqui, se perderam nos veículos da mídia impressa do início do século XX.

Assim, a dissertação encontrou na coleção de Edilberto Sousa, o ponto de partida para criticar produções de moda; adianta-se que, apesar das escolhas do estilista terem sido calcadas em um repertório lido aqui como estereotipado, visto que se baseou em personagens como Maria Bonita, e os vaqueiros sertanejos; entretanto, apresentou uma nova leitura para os sertões, ao escolher uma personagem feminina e construir a sua narrativa. Em consonância, elencou o segmento de alta costura, com apego à tipologias artesanais clássicas dos sertões nordestinos, como o Richelieu.

A produção de Sousa, atentou o olhar para produções regionais, por uma pedagogia da visão, onde os elementos como as rendas, os arabescos do Mestre Espedito Seleiro, os materiais, as costuras, apontam para uma *sertanidade*, apontam para uma regionalidade, dos sertões na moda. O recorte do gênero também se fez presente pela análise comparativa da produção de Sousa, com a do seu concorrente Akihito Hira, que concebeu como parte do sertão, as roupas do vaqueiro, desconstruídas em uma alfaiataria masculina com toques não hegemônicos.

Em consonância, como em coleções anteriores, a paleta de cores para a composição de uma produção de moda foi fundamental nesta compreensão sobre as representações. Em *Artesanato Expressão de um Povo*, por exemplo, se verificou a necessidade em *historicizar* as escolhas do estilista em elencar uma paleta de tons telúricos, de vermelhos, marrons e amarelos na composição da sua narrativa, concebendo

que estas cores, também contam histórias, transmitem sensações, como mecanismos que apontam para a reafirmação de estereótipos, demarcando para os sertões, a quentura do clima, a aridez das paisagens, a secura do tempo.

Esta dissertação, ao longo de sua trama, pretendeu discutir padrões estéticos, apontar caminhos para descortinar estereótipos e concepções já demarcadas como dadas, concepções já marcadas como únicas. Encontrou, portanto, entre as passarelas, um mecanismo não convencional em discutir as tramas do Brasil “profundo”, encontrar as veredas para novas possibilidades de leituras e de representações futuras para estes territórios, onde o cangaço não seja mais a única referência estética para a representação sertaneja entre a moda.

No papel de *tecelão dos tempos*, o historiador como sujeito que tece, corta, costura, arremata os nós, é responsável por também revirar os armários, mexer nas gavetas do passado e do presente, onde o que já não se encontra em voga, estrelar em uma nova passarela, com uma nova roupagem. É responsável por apresentar novas possibilidades para espaços e tempos já demarcados, levando a problematização constante de aspectos cristalizados. Assim, à luz das discussões expostas, se questiona, para trabalhos e produções futuras, quais sertões, sertanejos, nordestinos, brasileiros ou não, serão apresentados daqui para a frente pela moda brasileira?

FONTES E REFERÊNCIAS

FONTES AUDIOVISUAIS:

CANTÃO | *SerTão primavera/verão 19*. Rio de Janeiro, 2019. (1 min.), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D0-zi8tIeQ8>. Acesso em: 3 jun. 2023.

CANTÃO | *SerTão | O Mercado*. Rio de Janeiro, 2019. (1 min.), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qeYVVrr9s1U>. Acesso em: 2 jun. 2023.

CEARÁ Moda Contemporânea: *Akihito Hira* – DFB 2017. Duração: 03min07s. Publicado em: 30 jun. 2017. Disponível em: <http://www.dfhouse.com.br/video/ceara-moda-contemporanea-akihito-hira-dfb-2017/>. Acesso em 09 de maio de 2023.

CEARÁ Moda Contemporânea: *Edilberto Sousa* – DFB 2017. Duração: 03min07s. Publicado em: 30 jun. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i-SVEkkXmh4>. Acesso em 09 de maio de 2023.

M.INQ ACADEMIA CJ \ *João Braga*- Alta Costura. São Paulo, 2020. (57 min.), color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kFy2iPLqtws>. Acesso em: 15 jun. 2023.

FONTES HEMEROGRÁFICAS:

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. De Bacurau ao chapéu usado por Juliette: devemos nos orgulhar do cangaço?. *Diário do Nordeste*. Fortaleza, p. 0-0. 01 jun. 2021. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/opiniao/colunistas/durval-muniz-de-albuquerque-jr/de-bacurau-ao-chapeu-usado-por-juliette-devemos-nos-orgulhar-do-cangaco-1.3092504>. Acesso em: 11 abr. 2023.

_____. O Ceará é onde o Nordeste é mais nordestino? *Diário do Nordeste*. Fortaleza, p. 0-0. 29 jun. 2021. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/opiniao/colunistas/durval-muniz-de-albuquerque-jr/o-ceara-e-onde-o-nordeste-e-mais-nordestino-1.3103280>. Acesso em: 23 jun. 2023.

ALVES, Elle. Ranking: os 10 + da São Paulo Fashion Week. *Jornal do Brasil*, Rio, v. 93, p. 1-113, 10 jul. 2005. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_12&pesq=lino%20villaventura;%20canga%C3%A7o&pasta=ano%202000&hf=memoria.bn.br&pagfis=148584. Acesso em: 25 mar. 2023.

AUTOR, Sem Identificação do. Alta costura em ação. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, p. 1-56. 1 abr. 1970. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_08&pasta=ano%20197&pesq=%22alta%20costura%20em%20a%C3%A7%C3%A3o%22&pagfis=4273. Acesso em: 20 jun. 2023.

AUTOR, Sem Identificação do. A moda brasileira. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 1-100. 6 set. 1972. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_09&pesq=%22semana

[%20de%20alta%20costura%22&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=244237](#). Acesso em: 19 jun. 2023.

AUTOR, Sem Identificação do. As casas de campo com seu característico "torii" telhado de palha. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 648, p. 1-148, 19 set. 1964. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=aldemir%20martins&pagfis=58628>. Acesso em: 24 mar. 2023.

AUTOR, Sem Identificação do. Fenit abre amanhã no Ibirapuera. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 1-60. 6 ago. 70. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_09&pasta=ano%20197&pesq=%2213%20fenit%22&pagfis=192784. Acesso em: 27 jun. 2023.

AUTOR, Sem Identificação do. Nordeste em evidência na final do Concurso Ceará Moda Contemporânea 2017. *Textília Net*. 2017. Disponível em: http://www.textilia.net/materias/ler/eventos/ultimas_noticias_eventos/nordeste_em_evidencia_na_final_do_concurso_ceara_moda_contemporanea_2017. Acesso em: 01 nov. 2022.

AUTOR, Sem Identificação do. O jardim sagrado do Templo SAIHOJI. *Manchete*, Rio de Janeiro, n. 648, p. 1-148, 19 set. 1964. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=004120&pasta=ano%20196&pesq=aldemir%20martins&pagfis=58627>. Acesso em: 24 mar. 2023.

BATISTA, Tarlis. Antes eu era visto; agora sou visto e ouvido. *Manchete*. Rio de Janeiro, v. 1042, p. 1-180, 8 abr. 1972. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=dener%20alta%20ocostura&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=122417>. Acesso em: 20 jun. 2023.

_____. Dener: um personagem de luxo para milhões. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 1-180, 8 abr. 1972. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=dener%20alta%20ocostura&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=122452>. Acesso em: 20 maio 2023.

BERIENDIS, Donatela. Dener no paredão. *Manchete*, Rio de Janeiro, p. 1-142, 2 maio 1970. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=dener%20alta%20ocostura&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=105183>. Acesso em: 20 maio 2023.

COSTA, Jacqueline. *Cantão: 50 anos de moda. 50 anos de moda*. 2017. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/ela/moda/cantao-50-anos-de-moda-20979689>. Acesso em: 15 jun. 2023.

DESCONHECIDO, Autor. Forum reinterpreta folclore nordestino. *O Pioneiro*, [s. l], v. 5905, p. 1-42, 11 nov. 1994. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=885959&pesq=tufi%20duek&pasta=ano%20199&hf=memoria.bn.br&pagfis=192197>. Acesso em: 24 mar. 2023.

DESCONHECIDO, Autor. O ponto alto da moda brasileira. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 1-53. 23 mar. 1982. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_10&pesq=%22Festival%20de%20Moda%20de%20Fortaleza%22&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=67159. Acesso em: 25 maio 2023.

ELLE, Redação. *QUEM É HELÔ ROCHA, QUE ASSINOU O LOOK DE JANJA NA POSSE*. 2023. Disponível em: <https://elle.com.br/moda/quem-e-helo-rocha-que-assinou-o-look-de-janja-na-posse>. Acesso em: 12 jan. 2024.

FARIA, Alberto Simões de. Em linho, cambraia ou algodão, um verão 88 superfeminino: que beleza a moda que vem lá do Ceará. *Manchete*, Rio de Janeiro, v. 11834, p. 1-116, 13 jun. 1987. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=%22Festival%20de%20moda%20de%20Fortaleza%22&pasta=ano%20198&hf=memoria.bn.br&pagfis=245185>. Acesso em: 06 maio 2023.

FARM. *Farm entrevista: espedito seleiro. espedito seleiro*. 2015. Disponível em: <https://adoro.farmrio.com.br/de-tudo-um-pouco/farm-entrevista-espedito-seleiro/>. Acesso em: 17 maio 2023.

IZAR, Margarida. Quatro séculos de moda. *O Cruzeiro: Revista* (RJ), Rio de Janeiro, p. 1-122, 21 abr. 1951. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=assis%20chateauriand&pagfis=75469>. Acesso em: 29 mar. 2023.

LIMA, Patrício. Dragão Fashion: Nordeste é destaque. 2017. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/metro/dragao-fashion-nordeste-e-destaque-1.1760627>. Acesso em: 23 mar. 2023.

LOBATO, Carol. *Sertão brasileiro inspira verão do Cantão*. 2018. Disponível em: <https://carollobato.com/sertao-brasileiro-inspira-verao-do-cantao/>. Acesso em: 15 jun. 2023.

MANCHETE. Zuzu Angel na Quinta Avenida. *Manchete*, Rio de Janeiro, v. 975, p. 1-215, 26 dez. 1970. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=004120&pesq=zuzu%20angel;%20maria%20bonita&pasta=ano%20197&hf=memoria.bn.br&pagfis=110722>. Acesso em: 25 mar. 2023.

PACCE, Lilian. Alexandre Herchcovitch no cangaço. *Lilian Pacce*. 2013. Disponível em: <https://www.lilianpacce.com.br/desfiles/alexandre-herchcovitch-cangaco/>. Acesso em: 25 mar. 2023.

SILVA, Hermano. *Os cangaceiros metaleiros de Alexandre Herchcovitch*. 2013. Disponível em: <https://gq.globo.com/Estilo/Desfiles/noticia/2013/11/os-cangaceiros-metaleiros-de-alexandre-herchcovitch.html>. Acesso em: 05 nov. 2023.

SIQUEIRA, Tina. *SPFW: Helô Rocha e o romantismo do cangaço nordestino*. Helo Rocha e o romantismo do cangaço nordestino. 2016. Disponível em: <https://uberfashionblog.wordpress.com/2016/04/29/spfw-helo-rocha-e-o-romantismo-do-cangaco-nordestino/>. Acesso em: 13 nov. 2023.

SOTOCÓRNO, Vivian. *Helo Rocha brinca com vertente do rock no cangaço*. 2016. Disponível em: <https://vogue.globo.com/desfiles/noticia/2016/04/helo-rocha-brinca-com-vertente-do-rock-no-cangaco.ghml>. Acesso em: 13 nov. 2023.

UOL. *Celso Kamura "suja" modelos por beleza inspirada em Lampião*. 2013. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2013/11/01/celso-kamura-suja-modelos-por-beleza-inspirada-em-lampiao-assista.htm>. Acesso em: 05 nov. 2023.

VOGUE, Redação. *O cangaço rock'n roll de Helô Rocha*. 2016. Disponível em: <https://vogue.globo.com/beleza/noticia/2016/04/o-cangaco-rockn-roll-de-helo-rocha.html>. Acesso em: 13 nov. 2023.

ZANANDREA, Andressa. *Análise: Alexandre Herchcovitch apresenta o cangaço em versão rock 'n roll*. Alexandre Herchcovitch apresenta o cangaço em versão rock 'n roll. 2013. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/Moda/noticia/2013/11/analise-alexandre-herchcovitch-apresenta-o-cangaco-em-versao-rock-n-roll.html>. Acesso em: 05 nov. 2023.

FONTES ORAIS

SOUSA, Edilberto. **Entrevista concedida via Google Meet (Aquiraz- CE/João Pessoa- PB, 2023)**. Entrevistador: João Vieira Neto. 1 gravação. Duração: 01h. Acervo do pesquisador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios Chapecó: Argos Editora, 2009.

ALARIO, Mônica Agda. *Os estilistas e a produção de moda*. Tese de doutorado em Sociologia. UNESP, 2007.

ALBERTI, Verena. *Manual de História Oral*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. Distante e/ou do Instante: “sertões contemporâneos”, as antinomias de um enunciado. In: FREIRE, Alberto (Org.). *Culturas dos Sertões*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 41-57.

_____. *Nordestino, uma invenção do falo, uma história do gênero masculino (Nordeste 1920 1940)*. Maceió: Catavento. 2003.

_____. Quando a gente não espera, o sertão vem: Grande sertão: veredas, uma interpretação da história do Brasil e de outros espaços. In: *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 11, n. 18, jan.-jun. 2009. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2009.

_____. O Rapto do Sertão: a Captura do Conceito de Sertão pelo Discurso Regionalista Nordestino. *Revista Observatório*, São Paulo, v. 25, 2019.

_____. O tecelão dos tempos: o historiador como artesão das temporalidades. In: *O Tecelão dos Tempos: novos ensaios de teoria da História*. São Paulo: Intermeios, 2019. p. 27-37.

_____. Vede sertão, verdes sertões: cinema, fotografia e literatura na construção de outras paisagens nordestinas. *Fênix – Revista de Estudos Culturais*, Uberlândia, v. 13, ano XIII, n. 1, p. 1-27, jan./jun. 2016.

ALMEIDA, Fábio Chang. O historiador e as fontes digitais: uma visão acerca da internet como fonte primária para pesquisas históricas. *Revista AEDOS*. NUM. 8, Vol. 3, Janeiro-Junho 2011. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/aedos/article/view/16776>. Acesso em 15 de maio de 2023.

AMADO, Janaína. Região, sertão, nação. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro: CPDOC/FGV; Ed. FGV, v. 8, n. 15, p. 145-152, jan./jul. 1995.

AMARAL MELO, Árife. À morte, sua imagem e semelhança: representações e mudanças simbólicas. *Revista Café Com Sociologia*, 9(1), 83–102.2020. Recuperado de <https://revistacafecomsociologia.com/revista/index.php/revista/article/view/1232>.

BALISCEI, João Paulo. Abordagem histórica e artística do uso das cores azul e rosa como Pedagogias de Gênero e Sexualidade. *Revista Teias*, v. 21, n. SPE, p. 223-244, 2020.

BARNARD, Malcolm. *Moda e comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Tradução de Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo: Ed. Nacional – Ed. da Universidade de São Paulo, 1979.

BAUM, L. Frank. *O Mágico de Oz*. Trad. Sérgio Flaksman. Rio de Janeiro: Zahar. 2013.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre a história. In: *W. Benjamin, Magia e técnica, arte e política: Obras escolhidas*, v.1, pp. 222-232. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BOLLE, Willi. O sertão como forma de pensamento. *Scripta*. Belo Horizonte, v. 2, n. 3p. 259-271, 1 semestre de 1998.

BONADIO, Maria Claudia. *O fio sintético é um show!:* moda, política e publicidade (Rhodia S.A 1960-1970). Tese (Doutorado em História)–Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

_____. *Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960*. São Paulo: nVersos, 2014.

BOURDIEU, Pierre. “O costureiro e sua grife – contribuição para uma teoria da magia”. In: *A produção da crença – contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo, Zouk, 1975.

_____. Alta costura e alta cultura. In: *Questões de sociologia*, Rio de Janeiro, Zero, 1983.

BRAGA, João; PRADO, Luís André do. *História da Moda no Brasil: das influências às autorreferências*. 1. ed. São Paulo: Pyxis Editorial, 2011.

BRITO, Thaís Fernanda Salves de. Do enfeite à festa: o uso do bordado como narrativa, ação e engajamento em duas festas tradicionais brasileiras. *Etnográfica: Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia*, [s. l.], v. 26, p. 275-298, 4 jul. 2022. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etnografica/11564>. Acesso em: 20 mar. 2023.

_____. Sertão de Caicó: um breve ensaio sobre homens, currais e bordados - de memórias aos novos temas para o masculino. *Mneme - Revista de Humanidades*, [S. l.], v. 17, n. 39, p. 58-81, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/10834>. Acesso em: 5 jul. 2023.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: o uso de imagens como evidências históricas*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

CALANCA, Daniela. *História social da moda*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

CAMELO, P. M.; COSTA, E. R. C.; CORIOLANO, L. N. M. Moda, Eventos e Turismo: contribuições do Festival da Moda de Fortaleza para o turismo de eventos na capital cearense. *Revista Turismo em Análise*, [S. l.], v. 27, n. 1, p. 131-152, 2016. DOI: 10.11606/issn.1984-4867.v27i1p131-152. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rta/article/view/107294>. Acesso em: 5 jul. 2023.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

_____. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. Estudos Históricos, n.16, p. 179-192, 1995.

_____. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre, RS: Ed.Universidade/UFRGS, 2002.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Senac, 2006.

_____. *Ensaio sobre moda, arte e globalização*. Tradução de Camila Fialho. Organização de Maria Lúcia Bueno. São Paulo: Senac, 2011.

CONLEY, Tom. «Ler com Marie-Claire» (trad. José Bértolo). IN: Clara Rowland e José Bértolo (org.). *A Escrita do Cinema: Ensaio*. Lisboa: Documenta, 2015. 15-23.

COSTA, Filipe de Oliveira. *Desfiles de moda: performances para consumo(s) na cidade-mídia*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. São Paulo: Três, 1984. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000091.pdf>. Acesso em 25 de abril de 2023.

DIDI – HUBERMAN, George. *A imagem sobrevivente: História da arte e do tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, 506 p.

FIGUEIREDO, Tatiana Salviano de. *Marketing de relacionamento do grupo Cantão*. 2010. 34 f. Monografia (Especialização) - Curso de Comunicação Empresarial, Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: http://www.avm.edu.br/docpdf/monografias_publicadas/k212980.pdf. Acesso em: 15 jun. 2023.

FLORES, Elio Chaves. *Dos feitos e dos ditos: História e Cultura Histórica*. Sæculum – Revista de História, [S. l.], n. 16, 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/11374>. Acesso em: 5 jul. 2023.

FRASQUETE, DEBORA RUSSI. *Alta-costura ou prêt-à-porter?: A experiência do costureiro Dener Pamplona de Abreu nas décadas de 1960 e 1970*. Maringá: XX Semana de História, 2015, Maringá-PR. Anais 2015, 2015. p. 2017-2029.

GROPPO, Luïs Antonio. *Uma Onda Mundial de Revoltas: movimentos estudantis de 1968*. Piracicaba: Unimep, 2005.

HELLER, Eva. *A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão*. 2014. Trad. Lúcia Lopes da Silva. São Paulo.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história: interfaces*. Revista Tempo, Niterói, UFF, Relume-Dumará, v. 1, p. 73-98, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LUCA, Tânia Regina de. *História dos nos, e por meio dos periódicos*. In: PINSKY, C. B. (Org.). *O historiador e suas fontes*. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

MARRA, Cláudio. *Nas sombras de um sonho: história e linguagens da fotografia de moda*. São Paulo: SENAC, 2008.

MEDEIROS FILHO, João Quintino de. *Arremedando Dior: a moda do New Look em São João do Sabugi – RN (anos 1950)*. 242 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2014.

_____. *Dior arremedado: a moda francesa no sertão potiguar (anos 1950)*. Natal: Offset, 2021.

MEDRADO, Ana Carolina Cerqueira. *Colcha de fuxicos: uma análise das narrativas de "cabra marcado para morrer"*. In: MEDRADO, Ana Carolina Cerqueira; SALLES-LIMA, Adalberto de; SANTOS, Rita Silvana Santana dos; MATOS-DE-SOUZA, Rodrigo. *Em busca de um Horizonte: narrativas sobre educação, arte e resistência*. Brasília. Edições REDEXP; Manizales: Editorial Universidade de Manizales, 2019.

MELO, Adriana Ferreira de. *Sertões do mundo, uma epistemologia*. 2011. 121 f. Tese (Doutorado) - Curso de Geografia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/MPBB-8PJKS3/1/volume_1_sert_es_do_mundo.pdf. Acesso em: 25 jun. 2023.

MELO, Francisco; ROCHA, Thiago. O sertão é uma palavra que designa sempre o outro. *Revista Historiar*, v. 13, n. 24, p. 308-327, 25 nov. 2021.

MELLO, Frederico Pernambucano de. *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. 3. ed. São Paulo: Editora Escrituras, 2015.

MENEZES, Djacir. *O outro Nordeste: formação social do Nordeste*. 1937.

MIYOSHI, Alex. Pastoureau, Michel. Simonnet, Dominique. *Le Petit Livre des couleurs*. Revista de História da Arte e da Cultura, n. 12, p. 163-166, 2009.

MORAES, Antonio Carlos Robert. O Sertão: um “outro” geográfico. *Terra Brasilis*, Rio de Janeiro, Anos III – IV, n. 4-5, 2002-2003.

MORAIS, Ione Rodrigues Diniz. *Seridó norte-rio-grandense: uma geografia da resistência*. Caicó, 2005.

MULLER, Helena Isabel. História do Tempo Presente: algumas reflexões. In: PÔRTO, Gilson Jr. (Org.) *História do tempo presente*. Bauru (SP): Edusc, 2007. 358p.

NASCIMENTO, Aline Silva do. Banditismo por questão de gênero: a inserção e criminalização da mulher no cangaço. *Cangaço em Revista*, [s. l], v. 1, p. 38-54, 25 fev. 2022. Disponível em: <https://itacarezinho.uneb.br/index.php/cangacoemrevista/article/view/13727/9568>. Acesso em: 20 abr. 2023.

NEGREIROS, Adriana. *Maria Bonita: sexo, violência e mulheres no cangaço*. 1. ed. São Paulo: São Paulo: Editora Objetiva, 2018.

NEVES, Erivaldo Fagundes. Sertão como recorte espacial e como imaginário cultural. *Politeia*, Vitória da Conquista, v. 3, n. 1, p. 153-162, 2003.

PASTOUREAU, Michel. *Preto: história de uma cor*. Orfeu Negro, 2014.

PAULA, Andréa Maria Narciso Rocha de. *Integração dos migrantes rurais no mercado de trabalho em Montes Claros, norte de Minas Gerais: “A esperança da melhoria de vida”*. 2003. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Geografia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003. Disponível em: http://www.lagea.ig.ufu.br/biblioteca/dissertacoes/andrea_maria_narciso_rocha_de_paula.pdf. Acesso em: 23 maio 2023

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *Moda e Revolução nas páginas do Correio da Manhã: Rio de Janeiro, 1960-1970*. Tese de Doutorado, Universidade FEDERAL Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil. 2012.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 45. ed. Rio/São Paulo: Record, 1980. Disponível em: <https://lelivros.love/book/download-vidas-secas-graciliano-ramos-em-epub-mobi-e-pdf/>. Acesso em: 23 abril de 2023.

REFOSCO, Ereany; OENNING, Josiany; NEVES, Manuela. Da Alta Costura ao Prêt-à-porter, da Fast Fashion a Slow Fashion: um grande desafio para a Moda. *Modapalavra*, Florianópolis, v. 4, n. 8, p.1-15, jul. 2011. Semestral. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7808/5376>>. Acesso em: 05 maio de 2023.

REIS, Filomena Cordeiro. *Montes Claros, MG - lugar de memória: uma cidade, um mercado e os arquivos*. IN: Anais do XXVI Simpósio Nacional de História. São Paulo: USP, 2011.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. *Teoria de Moda: sociedade, imagem e consumo*. 2. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

SANTOS, Evandro dos. Ensaio sobre diversidade historiográfica: como escrever (e reconhecer) histórias dos sertões a partir de novas e “velhas” epistemologias. *Saeculum: revista de história* [v. 24, n. 41]. João Pessoa, p. 441-452, jul/dez 2019.

SANTOS, Marcelino Gomes dos. *Dos “confins do Brasil” às passarelas: os sertões em/na moda*. 2021. 267 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Caicó, 2021.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. 1990. Acesso em 08 de janeiro, 2024, em http://www.dhnet.org.br/direitos/textos/generodh/gen_categoria.html.

SILVA, Camila Borges da; MONTELEONE, Joana; DEBOM, Paulo. *A História na Moda, a Moda na História*. Rio de Janeiro: Alameda, 2019.

SILVA, Lara Lodi. da. *Ideologia, design e moda: estampas feministas em t-shirts, um fenômeno streetwear*. Dissertação (mestrado) -Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Design, Florianópolis, 2021.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O Espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

APÊNDICE A

ENTREVISTAS COM EDILBERTO SOUSA

- 1- A coleção Artesanato expressão de um povo, representou o sertão do Ceará, e muitos estilistas quando constroem uma coleção, desejam contar alguma história. Qual a história por trás da coleção? O que se quis transmitir para o público que simbolicamente consumia o produto?
- 2- Por que elencou signos como Maria Bonita, o vaqueiro, os arabescos do Mestre Espedito Seleiro para construir os elementos sertanejos da sua coleção?
- 3- Os sertões nordestinos já foram representados e reapresentados muitas vezes na moda brasileira, desde a década de 1960 com a Rhodia Têxtil, Zuzu Angel, Ronaldo Fraga, Alexandre Herchcovitch, Helô Rocha. Quais as suas inspirações nacionais para construir a coleção?
- 4- “Artesanato expressão de um povo” foi como você intitulou a sua coleção. O que essa expressão quis dizer sobre a sua produção?
- 5- Pelo editorial de moda que apresentou algumas peças da coleção, é possível perceber que as modelos, estão em poses masculinizadas, exaltando força, e em algumas fotos um semblante triste. Ainda no editorial, a presença da paisagem árida, repleta de cactos é predominante com tons quentes e terrosos, o próprio céu é esverdeado, não chega a ser azul, que trás esse ar de queimadura, de calor, de sertão. Quais os interesses- e as mensagens subliminares ou não- em colocar as modelos nestas poses, usando as cores nas imagens que foram usadas?
- 6- Como já citado, os sertões foram representados, mas quando evocados os signos da aridez, do cangaço, são sempre elencados como símbolos identitários dessa região do Brasil, que é o Nordeste. Na sua concepção de estilista, qual a sua opinião em trabalhar com estes signos que muito já foram explorados? Já que a moda é o sistema que se renova, não deveriam ser elencados novos olhares para essas espacialidades?
- 7- Enquanto estilista, e nordestino, qual a sua compreensão sobre os estilistas que não são do Nordeste e representaram o sertão nordestino? Compreende que eles tem uma leitura rasa sobre a região, e atrelam diretamente Nordeste, sertão e cangaço como sinônimos?
- 8- Onde ele foi pesquisar as referências;
- 9- Quais imagens do cangaço ele usou pra poder formar essa coleção;
- 10- O que leu, o que ouviu pra construir a coleção?
- 11- Por que escolher armaduras?
- 12- Quais os usos dos tecidos?
- 13- Onde foram feitas as fotografias, e por quem? Foram em estúdio, ou área externa?

14- Nas fotografias do editorial, não tem cores frias, quem esquematizou essas escolhas? O estilista ou o fotógrafo?

15- Por que ele entende Maria Bonita como mulher a frente do seu tempo, o que demarca ela como essa mulher que seria diferente de outras?

16- Quais coleções de Alexandre e McQueen, bebeu pra poder construir a coleção, quais os pontos dessas coleções ele elenca, quais as referências que ele pegou desses estilistas pra confeccionar a produção?

APÊNDICE B

GALERIA DE ESTILISTAS

ALDEMIR MARTINS (1922-2006) Artista plástico cearense, natural de Aurora, sertão do Ceará, Martins se destacava por uma produção artística essencialmente brasileira. Pelas suas obras, ao representar o Brasil, o concebia pelos elementos sertanejos do espaço de onde era proveniente; elementos sertanejos, áridos e rurais na constituição das suas pinturas: cactos, galinhas, cangaceiros, gatos e peixes. No cenário da Moda brasileira, Martins compôs o time de artistas que estampou as roupas produzidas pela Rhodia Têxtil nos anos 1960-70.	ZUZU ANGEL (1927-1976) Zuleika de Souza Netto, sertaneja de Curvelo, Minas Gerais, foi o maior nome da moda brasileira nos anos 1970, conhecida por alavancar o nome do Brasil, nacional e internacionalmente, Zuzu estabeleceu as bases da moda brasileira pela projeção internacional. Marcada na História do Brasil e da Moda, como militante política, destaca-se pelo uso de sua moda política, em busca do seu filho Stuart Angel durante a Ditadura Militar.	JÚLIO CAMARERO (1933-) Estilista que compunha a “Alta Costura paulistana” nos anos 1960, mas também produzia <i>prêt-à-porter</i>. Influenciado pela mãe, e pelo armarinho da avó, Camarero iniciou as produções no mundo da moda no interior de São Paulo, vestindo debutantes. O trabalho como costureiro ganhou proporções maiores quando foi descoberto pela Rhodia no fim dos anos 1960, onde atuou até os anos 70, trabalhando com moda em marcas como a Levi’s nos anos 80.
CLODOVIL HERNANDES (1937-2009) Natural de Elisiário, interior paulista, adotado por um casal de espanhóis, a primeira ação de Clodovil com as roupas foi vendendo desenhos para uma loja de roupa do interior de São Paulo, mas somente na década de 1960 que abriu o seu ateliê, vestindo nomes importantes da cultura brasileira como Elis Regina e Maria Bethânia. Ficou conhecido como apresentador de televisão, em programas de variedades, durante os anos 1990, acarretando polêmicas à sua história. Nos anos 2000, Clodovil entrou na política como deputado federal, prevalecendo sua face como político em detrimento da sua moda.	DENER PAMPLONA ABREU (1937-1978) Costureiro paraense responsável pela criação da Moda brasileira, o qual combinava tecidos nacionais com tendências estrangeiras, desenhando uma alta moda para o Brasil, mas que nos anos finais de sua vida, precisou se reinventar de acordo com o mercado de Moda, adequando-se ao <i>prêt-à-porter</i>. Dener se destacou no cenário de Moda nacional não somente pelo seu talento como costureiro mas pela espetacularização de si e de sua vida, era mais do que um costureiro, era também uma estrela, pela vida irreverente, pelo ofício de ator no teatro, e pela própria aparência, quando usava e abusava da maquiagem para compor a sua estética pessoal.	MÔNICA SAMPAIO (1970-) Engenheira elétrica por formação, Mônica Sampaio, carioca de família baiana decidiu entrar no mundo da moda aos 45 anos, com a marca Santa Resistência. Estilista desde 2015, ao abandonar a carreira como engenheira, decidiu aflorar o lado estilista com vestidos túnicas, e estampados rememorando padrões africanos.
ALEXANDRE HERCHCOVITCH (1971-) Estilista paulista de renome no mercado nacional de Moda, Herchcovitch compõe a primeira leva de estilistas brasileiros formados em cursos superiores,	LANZA MAZZA (1972-) Estilista carioca, conhecida por ser irmã gêmea da jornalista global Renata Vasconcelos, Lanza Mazza formada pela Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ, é atualmente diretora criativa do Cantão, marca por	AKIHITO HIRA (1978-) Neto de japoneses, natural de Oswaldo Cruz, Hira cursou Ciências da Computação na UNESP; a relação com a moda na infância pela dos avós, alfaiate e costureira. Academicamente estudou Design de

durante os anos 1990. Formado pela Faculdade Santa Marcelina, o estilista era de família da classe média paulistana, revelando traços do que viria a ser a sua produção, na adolescência pela influência da confecção de lingerie da sua mãe, na sua casa. Durante a faculdade, Herchcovitch constantemente teve contato com a cena clubber paulistana, produzindo roupas para artistas da noite, e drag queens. Em eventos de moda, estreou no MorumbiFashion, nos anos 90, com alfaiataria, o que abriu o mercado de eventos de moda, como o SPFW e a carreira internacional.	quem Lanza nutre admiração e consome desde a adolescência. À frente da marca desde 2011, Mazza define sua moda como esportiva, leve e apegada às estampas, a cara da marca onde assume a criação de coleções.	Moda, apesar de não ter concluído o curso, teve destaque pelo projeto desfilado no Capital Fashion Week. Hira abriu sua própria marca, destinada à alfaiataria masculina, segmento apresentado no concurso Ceará Moda Contemporânea. Atualmente é diretor criativo de coleções digitais da Renner, atuando anteriormente como professor de Design de Moda.
HELÔ ROCHA (1981-) Estilista porto-alegrense, criada em Natal, Rocha é formada pela Faculdade Santa Marcelina; sobrinha-neta do fundador da Riacheulo, a estilista constantemente veiculada como potiguar na mídia brasileira, se estabeleceu no mercado, produzindo vestidos de noiva. Conhecida pela sua grife Têca, fundada em 2005, Rocha assumiu o próprio nome à marca, estabelecendo sua identidade na moda, com bordados, técnicas artesanais, e o trabalho constante de bordadeiras potiguares em seus vestidos de noiva. Queridinha de artistas como Preta Gil, Carolina Dieckmann, Ísis Valverde, recentemente “reapareceu” na mídia, por confeccionar os vestidos da primeira dama, Janja Lula, em dois momentos: seu casamento, e na posse do presidente Lula; ambos com o abuso de detalhes e bordados potiguares.	ARNALDO VENTURA Dono da marca de prêt-à-porter e roupa de festa, Eivi (pronúncia em inglês das suas iniciais), Arnaldo Ventura nasceu em São Bernardo do Campo, São Paulo. Trabalhou ao longo dos trinta anos de carreira em colaboração com outros estilistas e artistas. Ao longo da pesquisa aqui realizada, dados como o nascimento ou a formação acadêmica do estilista, não foram encontrados.	EDILBERTO SOUSA (1997-) Natural de Aquiraz, Ceará, Sousa se graduou em Moda pelo Centro Universitário Estácio do Ceará, em 2018. A moda se fez presente na sua história desde a infância, pelas brincadeiras de desenhar croquis, e pela influência da avó costureira. A parte profissionalizante da sua veia de estilista, iniciou na produção de roupas para quadrilhas juninas, durante os festejos de junho, culminando no ingresso na carreira acadêmica. Antes da coleção analisada neste estudo, Sousa trabalhou em outras produções no campo de concursos autorais para jovens talentos, com referências ao seu lugar de origem, com toques de modernidade e inovação estética. Atualmente, não trabalha com o segmento de moda, atua no ramo da beleza, como cabelereiro, lecionando cursos e workshops no Ceará.